584

3
martie 1965

teatrul

În acest număr:

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI
de Dina Cocea

●

PROF. AL. BALACI DESPRE CULTURA TEATRULUI

●

ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT"
comedie în 6 tablouri și un epilog
de Ion Băieșu

●

REALISMUL TEATRAL ASTAZI

STILIZARE SAU ESENȚIALIZARE?
de D. Esrig

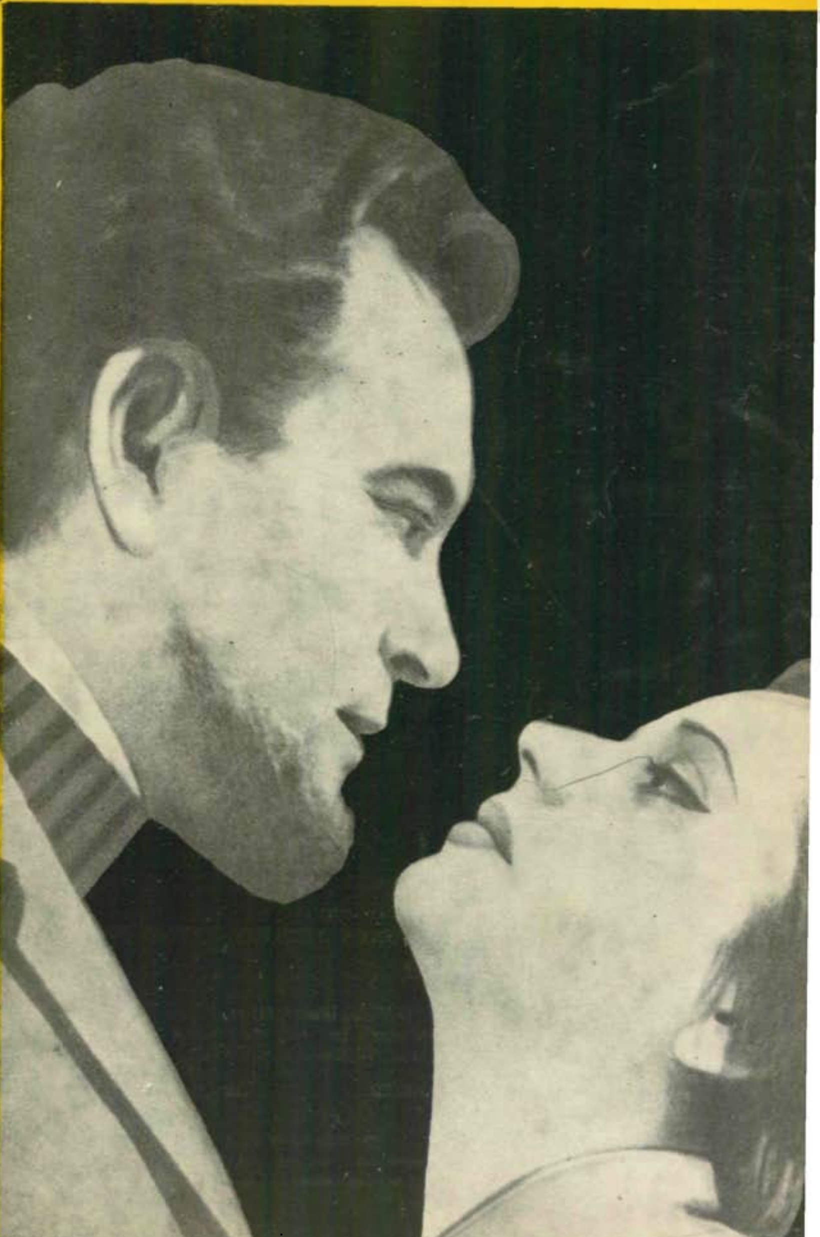
ASPECTE PRACTICE
de L. Giurchescu

●

„TREI SURORI" ÎN VIZIUNEA LUI TOVSTONOGOV

●

„VICARUL" DE ROLF HOCHHUTH
Prezentare de Florin Tornea



teatrul

Nr. 3 (Anul X) martie 1965
REVISTĂ LUNARĂ EDITATĂ DE
COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ŞI ARTĂ
ŞI DE UNIUNEA SCRIITORILOR DIN R.P.R.

SUMAR

Pag.

Dina Cocea
ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI 1

D. Esrig
STILIZARE SAU ESENŢIALIZARE ? 4

Lucian Giurchescu
ASPECTE PRACTICE 7

CULTURA TEATRULUI
De vorbă cu prof. dr. Alexandru Balaci 12

PREMIERE

„Pădurea împietrită" de R. Sherwood (Teatrul Muncitoresc C.F.R.) ; „Clipe de viaţă" de W. Saroyan (Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra") ; „Constructorul Solness" de H. Ibsen (Teatrul Naţional din Cluj) ; „Raţa sălbatică" de H. Ibsen (Televiziune) ; Experimentul 3.3.3. — Pirandello, Mortimer, Schisgal (Teatrul „C. I. Nottara") ; „Înşir-te mărgărite" de Victor Eftimiu (Teatrul Naţional „I. L. Caragiale") ; „Prietenii" de Lucia Demetrius (Teatrul de Stat din Constanţa) ; „Stăpînul apelor" de C. Pastor (Teatrul „Barbu Delavrancea") 16

ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT"
comedie în şase tablouri şi un epilog
de *Ion Băieşu* 49

Ileana Popovici
MOMENT ŞI PERSPECTIVE ÎN STAGIUNEA CRAIOVEANĂ 78

G. Banu
LA ARLECHIN 83

„VICARUL" de ROLF HOCHHUTH, prezentare de Florin Tornea 86

Gheorghe Miletineanu
UN NOU SPECTACOL TOVSTONOGOV : „TREI SURORI" DE CEHOV 98

Tereza Kwiecinski
STAGIUNEA TEATRALĂ VARŞOVIANĂ 106

NOTE 109

COPERTA : *Silvia Popovici (Hilde Wangel) şi Septimiu Sever (Halvard Solness) în „Constructorul Solness" de Ibsen — Teatrul Naţional din Cluj*

Desene : SILVAN şi BENEDICT GĂNESCU Foto : I. NAUMESCU, A. HÖFFER, N. ŞVAICO

REDACŢIA ŞI ADMINISTRAŢIA
Str. Constantin Mille nr. 5-7-9 – Bucureşti – Tel. 14.35.58
Abonamentele se fac prin factorii poştali şi oficiile poştale din întreaga ţară
Preţul unui abonament : 21 lei pe trei luni, 42 lei pe şase luni, 84 lei pe un an

ZIUA MONDIALĂ A TEATRULUI

CONFRUNTĂRI CU PROBLEMELE EPOCII

Din 1962, 27 martie a fiecărui an a devenit Ziua Mondială a Teatrului.

Activitatea Institutului Internaţional de Teatru (I.T.I.), cu cele cîteva zeci de centre naţionale, cu dezbaterile din congrese şi articolele din publicaţiile pe care le editează, cum sînt „Le Théâtre dans le Monde“ (al cărui ultim număr e închinat teatrului din Romînia) şi „Premières mondiales“, joacă un rol tot mai viu în mişcarea teatrală a lumii.

În aceste condiţii e legitim interesul cu care au luat cunoştinţă slujitorii scenei de pe toate meridianele lumii de proiectul celei de-a patra aniversări a Zilei Mondiale a Teatrului, pusă acum sub semnul anului cooperării internaţionale. Am în faţă paginile acestui proiect, trimise solie lumii întregi.

Şi îmi este limpede, citindu-le cu emoţie, că simbolul lui 27 martie depăşeşte, an după an, caracterul strict festiv, crescînd în amploare, în semnificaţii şi mai ales în implicaţii sociale. Dincolo de paginile dactilografiate, răzbate ecoul unor conştiinţe artistice, răzbate din acest proiect, ca o idee principală, că teatrul trebuie confruntat cu problemele specifice ale epocii noastre, idee ce invită la declanşarea unor pasionante dezbateri.

Vreau să subliniez că e pentru prima oară în activitatea I.T.I. cînd concluziile oamenilor de teatru vor fi confruntate cu

P3A 1965|3

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

marile mase de spectatori, invitați să părăsească o clipă fotoliile, stalurile sau balcoanele pentru a-și spune cuvîntul, a-și manifesta aspirațiile, pentru ca ei — de la tribună — și noi actorii — din sală — să ne găsim căi comune.

Anul acesta va prilejui și o succintă trecere în revistă a funcției pe care a îndeplinit-o teatrul de la primele sale începuturi, din amfiteatrul elen, avînd drept acoperiș cerul, pînă astăzi, în concretizarea ideii: ce rol trebuie să joace teatrul în societate? E întrebarea care include menirea noastră, existența, rațiunea noastră socială. Întrebările se succed organic: vom analiza legătura autorului cu omul contemporan, poziția angajată a autorului față de acesta, măsura în care spectacolul trebuie să fie subordonat — prin elementele sale de formă, imagine artistică — conținutului tematic, ș.a.

Și în afară de toate acestea, una din problemele ardente ce vor intra în dezbaterea sesiunii I.T.I. din această primăvară este și aceea a legăturii dintre stat și public (și în mod special prețul locurilor), considerîndu-se că în unele țări prețul locurilor devine un obstacol în calea dezvoltării normale a teatrului, împovărat de servituți comerciale. E firesc deci ca în dezbaterile mondiale din acest an să apară expresia: „teatrul — serviciu public“.

Supunînd discuției internaționale necesitatea ca teatrul să devină un bun al maselor, membrii Comitetului Executiv al I.T.I. au ridicat totodată problema genurilor și formelor care ar corespunde cel mai bine nevoilor marelui public, ba chiar și cea a formelor arhitecturale ale sălilor de teatru. Scopul tuturor acestor discuții este, în primul rînd, stabilirea locului și rolului teatrului în societatea modernă — nu numai de către critici, istorici de teatru, esteticieni, ci chiar de către noi, slujitorii scenei.

În țara noastră, de mulți ani, aceste probleme stau cu acuitate în centrul muncii noastre creatoare. E interesant de semnalat faptul că astăzi înseși problemele teoretice ale teatrului îi preocupă nu numai pe specialiști, ci largi cercuri de oameni ai muncii.

Simțim în fiecare seară de pe scenă, dincolo de rivaltă, în întunericul emoționant al sălii că teatrul nu mai este apanajul unui cerc îngust de rafinați, de snobi; principalii consumatori de artă au devenit producătorii bunurilor materiale și spirituale — oamenii muncii, dornici să-și satisfacă setea de cultură, să se bucure de cele mai înalte forme de reflectare artistică a realității, prin scris, muzică și teatru. Teatrul, la noi, s-a întors spre cel care-i dă viață, publicul.

Trăim din plin acest fenomen — născut și amplificat sub ochii noștri: teatrul a devenit, în țara noastră, o parte integrantă a politicii partidului și statului, un important mijloc de cunoaștere și de educare a oamenilor muncii, de formare și dezvoltare a gustului, a simțului estetic — care definește fiecare din realizările cu care ne mîndrim.

Și aceasta pentru că marile mase de spectatori nu sînt numai consumatoare de teatru, ci izvor și creator al acestei arte, impulsionîndu-i inspirația, dîndu-i aripi pentru zborul la înălțimea creațiilor.

Astfel, ne confruntăm munca noastră cu epoca. În acest fel, ne preocupă omul judecat în coordonatele luminoase ale contemporaneității. Omul, el stă în centrul artei noastre, el constituie sinteza concretă a relațiilor sociale, în forma lor vie, în unitatea contradicțiilor și raporturilor lor. În acest sens precis, arta — și odată cu ea teatrul — devine „știința despre om“, ideea majoră, călăuzitoare.

Militanți ai artei socialiste — acesta ne e și răspunsul la întrebarea: „ce rol trebuie să joace teatrul în societatea de azi?“.

Rolul artei, astăzi, în societate este un rol complex — gnoseologic-educativ.

Recunoaşterea caracterului educativ al teatrului ne dă prilejul să mai răspundem încă uneia dintre tezele ridicate de proiectul I.T.I. : autorul (dramatic) e un partizan, sau un spectator ?

Fiecare dintre noi a jucat cu dragoste şi pasiune în nenumărate piese contemporane, dintre care foarte multe originale ; fiecare dintre noi a fost alături de un autor sau altul — uneori de la munca de documentare pînă la scenă — în căutările adevărului epocii noastre. Răspunsul e numai unul : autorul este partizan al ideilor timpului său, pe care-l priveşte în perspectiva zilei de mîine, partizan al educării ideologice prin arta scenică, militant pentru arta nouă, închinată ridicării morale şi spirituale a omului.

În acest sens, apare în toată frumuseţea şi importanţa sa rolul teatrului şi al slujitorului său, astăzi. Rolul educativ al teatrului e strîns împletit cu sarcina sa de mobilizator, de transformator activ al societăţii... Drama sau rîsul propagat de pe scenă nu cade pe ogor sterp — strădania noastră se împleteşte cu activitatea de mîine a celui care ne este acum spectator.

Teatrul a devenit o problemă a celor mulţi ; scena şi-a deschis punţi largi către public, îi iese în întîmpinare prin strădania unui spor calitativ.

Viaţa, realitatea, şi-a pus o pecete de neclintit şi asupra artei teatrale, i-a pus întrebări la care ea nu poate să nu încerce a da răspunsuri.

În raportul de activitate al C.C. al P.M.R., prezentat de tovarăşul Gh. Gheorghiu-Dej la cel de al III-lea Congres al Partidului, se spunea : „Dezvoltînd rezultatele pozitive obţinute în ultimii ani în lărgirea tematicii şi îmbogăţirea fondului de idei al literaturii, artei, teatrului, cinematografiei, creatorii noştri au îndatorirea de a făuri opere la nivelul înaltelor exigenţe artistice şi ideologice ale partidului şi poporului. Pentru aceasta se cere, în afară de talent, lichidarea a tot ce poate îndepărta pe artist de popor — spirit de castă, individualism, tendinţa de a făuri opere pentru uzul unui cerc îngust de «aleşi», se cere îndeosebi cunoaşterea aprofundată a realităţilor, studierea lor îndelungată, contactul viu, permanent al artistului cu oamenii muncii — viitori eroi ai operelor sale".

Acesta e preţiosul nostru îndrumar în creaţie.

Întîmpinăm Ziua Mondială a Teatrului *cu* 365 de zile *de muncă încordată, închinate întîlnirii cu epoca noastră. Acesta e „secretul" veşnicei tinereţi a teatrului, acesta e simţămîntul care ne leagă şi mai viu, în ziua de 27 martie, de toţi cei care-şi închină arta lor păcii şi fericirii umane.*

Citesc şi recitesc întrebarea pe care ne-o pune nouă — tuturor — Institutul Internaţional de Teatru : „Pot fi considerate schimburile internaţionale drept un mijloc de înţelegere, un factor de pace ?"

Răspunsul e astăzi numai unul : DA !

Dina Cocea

REALISMUL TEATRAL ASTĂZI

Stilizare sau esențializare?

Cred că, înaintea oricărei discuţii despre arta scenică, trebuie să ne delimităm domeniul de referinţe.

Cînd vorbim despre teatru, trebuie să deosebim mai întîi producţia curentă, care, în cel mai bun caz, are de-a face cu abilitatea superficială a autorilor de reclame. O asemenea producţie poate să dea rezultate agreabile, poate să se îmbrace cu o spoială de idei — c-aşa se poartă acum —, dar rămîne periferică, nu numai artei, ci chiar sferei, mult mai largi, a culturii.

Să nu ne înşelăm: azi, a fi vechi şi slugarnic cu gustul cel mai de jos nu înseamnă neapărat a scrie şi a monta melodrame sau piese poliţiste. Azi, aceste vechituri, care au necăjit inteligenţa generaţiei trecute, sînt relativ ieşite din uz. Locul lor a fost luat de manifestări mai „îndrăzneţe" — care se prefac a urmări cazuri morale, trivializînd noţiunea de etică — sau de imitaţii de curaj, care înlocuiesc în mod grosolan atacul cu bîrfa, lovitura cu şicana.

În al doilea rînd, cred că trebuie să distingem încercările care izbutesc să pătrundă în aria culturii vehiculînd idei şi atitudini la ordinea zilei în planul sensibilităţii şi gîndirii contemporane, spectacole care se alătură uneia sau alteia dintre direcţiile culturale dominante, ilustrînd faptul că autorii lor au un bagaj de informaţie mai bogat, ba chiar şi unele idei, că ei aparţin unor orientări şi mînuiesc un cod de valori spirituale pe care l-au învăţat cu grijă — într-un cuvînt, sînt artişti cu o identitate culturală stabilită.

În sfîrşit, în al treilea rînd, aş nota posibilitatea unor experienţe esenţialmente artistice, care se întorc la izvoarele vitale ale artei scenice şi încearcă să-i determine devenirea dinlăuntru, din miezul incandescent al instinctului spectacolului, al necesităţii organice de reprezentare a lumii şi a raporturilor omului cu lumea.

În planul acestor experienţe se nasc formele revoluţionare ale marilor epoci de teatru; aici apar forţele motrice ale dezvoltării întregului gen şi, fireşte, orice discuţie purtată cu simţ de răspundere despre teatrul contemporan — cred eu — nu se poate desfăşura decît în jurul unor asemenea încercări.

* * *

În articolul său,* Liviu Ciulei porneşte de la o constatare-pivot: „În urmă cu mai puţin de zece ani, am fost printre cei care au pledat în teatrul romînesc pentru teatralizarea artei spectacolului. Fascinaţia convenţiei ca atare poate să fie foarte puternică pentru un om de teatru; ea a jucat un rol pozitiv în teatrul romînesc, salvîndu-l de naturalism, platitudine, realism prost înţeles, şi a constituit pentru mulţi dintre regizorii şi scenografii noştri un stimulent al fanteziei şi iniţiativei, un pămînt al experienţelor fertile, un excelent domeniu de exersare a capacităţilor noastre teatrale. Astăzi, însă, repet: jocul cu convenţia mi se pare că începe să devină un fenomen vechi pentru noi, el ne poate uşor împinge spre un teatral decorativ-amabil şi destul de sărac".

---

* „Teatrul" nr. 1/1965.

Într-adevăr, acum zece ani, lupta pentru a ieşi dintre căpiţele de fîn şi uzinele de butaforie a reprezentat o necesitate vitală, şi fuga spre culoare, spre comedia clasică, spre replica spirituală sau măcar subtil melancolică a fost expresia unei reacţii justificate în acţiunea ei de negare a unor precepte împovărătoare.

Iată însă că astăzi sîntem siliţi să examinăm ce a afirmat, ce a construit, ce a cîştigat orientarea — atît de îndreptăţită iniţial — spre imagine ca o alternativă a reprezentării, spre stilizare ca un antidot al platitudinii şi grosolăniei.

Liviu Ciulei — dacă l-am înţeles bine — făcînd acum un asemenea bilanţ, constată că rolul purificator al teatralizării s-a isprăvit şi ne îndeamnă să ne întoarcem — îmbogăţiţi de exerciţiile abstracte, de gimnastica convenţională — spre un realism angajat, cuprinzător, fidel aspectelor contradictorii şi în mişcare ale realităţii.

* * *

Fac parte din generaţia care a început să lucreze la mijlocul deceniului la care se referă discuţia noastră, aşa încît articolele care chemau la reteatralizarea spectacolului (semnate de Liviu Ciulei sau de mult regretatul Tony Gheorghiu) m-au găsit în primul an de studiu al regiei, iar acest nou apel mă găseşte după cîţiva ani de muncă în teatru. Notez acest fapt numai pentru a explica mai bine optica oarecum diferită pe care o am faţă de aceleaşi nemulţumiri artistice.

Da, ceva a fost fals şi facil în jucăriile colorate care au populat scenele noastre în ultimii ani, şi fără îndoială că trăim acum un moment de reorientare, de reexaminare a premiselor şi a finalităţii eforturilor noastre.

Aspectul pernicios şi periferic al spectacolelor din această categorie nu cred că se datoreşte însă convenţionalităţii lor, ci faptului că efortul de purificare, de înălţare la un nou limbaj metaforic nu a izbutit să obţină *esenţializarea* expresiei scenice şi a eşuat în *stilizare*.

Convenţia este implicită actului artistic, şi a o face responsabilă de fragilitatea unor moduri de a o folosi în artă este nedrept şi fără folos.

Vahtangov relatează undeva că Stanislavski, la una din montările sale, a avut impresia că a atins perfecţiunea în reconstituirea realităţii. Într-adevăr, pe scenă se vedea o casă admirabil imitată, cu reflexele unui apus de soare în geamuri şi cu apa picurînd monoton dintr-o streaşină ruginită etc., etc., etc. Încîntat de rezultat, regizorul a chemat un copil isteţ cu care întreţinea de multă vreme un dialog amuzant, l-a aşezat în sală, a ordonat să se deschidă cortina şi l-a întrebat dacă *e adevărat* ce vede. După o clipă de gîndire, puştiul a început să rîdă: „Nu, nu e adevărat. Cum se poate o casă într-o casă?" l-a întrebat el pe Stanislavski, arătînd sala teatrului. Se pare că observaţia copilului l-a afectat adînc pe marele regizor, care a renunţat la decorul de care fusese atît de mulţumit pînă atunci. Copilul a sesizat, de fapt, un adevăr pe care adesea îl uităm în lucru, şi anume că sala de teatru, scena, raportul interpret-spectator sînt prima şi cea mai greu de înlăturat convenţie, care le determină pe celelalte, în măsura capacităţii noastre de a fi consecvenţi cu condiţia de artişti aflaţi într-o relaţie dată cu cei cărora ne adresăm.

Convenţia e singura care ne permite să investim plăsmuirile fanteziei cu o forţă de influenţare obiectivă şi care ne permite să analizăm şi să reconstituim realitatea într-un mod *adevărat*.

Ceea ce mi se pare de revizuit în metoda şi în rezultatele muncii regizorale nu este convenţia, ca atare, ci procedeul stilizării, care îndulceşte tot, reduce detaliile — de interpretare, de costum şi decor — la nivelul unor glume mărunte, al unor şarade simple, măgulitoare pentru perspicacitatea spectatorului, pus mereu în faţa unor ghicitori uşor de descifrat. Stilizarea abate atenţia de la liniile de forţă ale spectacolului, fereşte publicul de şocuri, împachetează în vată imaginile scenice, rotunjind contururile pînă la dulceag. Dar ceea ce mi se pare cel mai grav e că acest sistem de metafore creează o dramaturgie proprie, de semnificaţii derizorii şi de forme decorative, contribuind la educarea spectatorului în spiritul unui teatru agreabil şi distractiv.

Costumele de piele din *Regele Lear*, în regia lui Peter Brook, sînt convenţionale, dar într-un sens care concentrează atenţia privitorului asupra semnificaţiei importante a lumii în care se petrece drama; ele nu stilizează imaginea personajelor, ci o esenţializează cu vigoare şi cu adresă. Iar aspectul cel mai interesant al convenţiei — pe care s-a clădit exprimarea plastică a spectacolului amintit — e faptul că ea se întoarce spre lumea concretului, a materialelor şi obiectelor reale, cărora scena şi modul cum sînt folosite aici le conferă funcţii poetic-dramatice neaşteptate.

Şi, pentru că se vorbeşte mult de realism, cred că spectacolul englez ne dă o măsură a realismului zilelor noastre, într-adevăr cuprinzător şi sintetic, în stare să dea o imagine în acelaşi timp concretă şi generală asupra lumii.

Nu cred că teatrul actual şi cel al viitorului sînt mult slujite de dramaturgia psihologică americană, de pildă, care este căutată azi la noi cu o mare ardoare. Operă a unor autori plini de îndemînare, ea a literaturizat în asemenea măsură actul scenic, încît arta spectacolului este solicitată numai pe o linie lipsită de interes şi de poezie a invenţiei scenice. Ideile textelor lor prezintă o importanţă extrateatrală; acestea nu trăiesc prin transpunere în spectacol, ci au o existenţă independentă şi în afara actorului şi a scenei. „*Regele Lear*, printr-o utilizare de structuri formale extraordinar de complexe, este o schemă scrisă,în care sensul conţinut nu se descoperă cu adevărat decît atunci cînd piesa e jucată", scrie Peter Brook.

Dacă, după seriile de triluri risipite în eter, e vorba să ne întoarcem spre un teatru viguros, aspru şi pregnant, m-aş înscrie printre cei care evită acea dramaturgie orientată spre un realism plat şi grosolan din punct de vedere teatral, oricît de valoroasă ar fi ea din punctul de vedere literar, filozofic, etic, social etc. etc.

Noi sîntem încă mandatarii unui punct de vedere minimalizator în ce priveşte rostul şi posibilităţile teatrului.

Pe vremuri, cînd cultura era un bun al unui cerc redus de privilegiaţi, străduinţele înaintaşilor noştri — cu intenţii frumoase şi vederi largi — de a transforma teatrul într-un mijloc de difuzare a valorilor literare erau justificate istoric. Matei Millo sau Mihail Pascaly, ba chiar Tony Bulandra sau Ion Manolescu, considerau, pe bună dreptate, că slujesc interesele superioare ale culturii naţionale dacă izbuteau să pună scena în slujba unor scriitori de valoare, chiar atunci cînd opera acestora nu avea virtuţi dramatice deosebite.

Astăzi, cînd literatura şi arta naţională şi universală ajung pe atîtea canale la marele public, atras cu atîta perseverenţă şi eficacitate în cercul preocupărilor culturale, teatrul nu mai trebuie să rămînă la nivelul unui simplu vehicul între scriitor şi spectator; el trebuie să-şi afirme cu putere resursele artistice proprii, egale în drepturi şi în valoare cu cele ale literaturii sau ale oricăruia dintre genurile majore ale artei.

Cu alte cuvinte, cred că trebuie să ne îndreptăm spre dramaturgia care ajută teatrul să-şi regăsească demnitatea, forţa şi independenţa, şi nu, în numele unei întoarceri la realism, să renunţăm la teatralitatea teatrului, transformîndu-l într-un echivalent al filmului literaturizat.

Nu cred că întoarcerea la realism va da acele spectacole *adevărate*, tulburătoare şi mobilizatoare, pe care le doreşte Liviu Ciulei, dacă nu ne vom clarifica accepţiunea actuală a noţiunii de realism — care astăzi înseamnă responsabilitate, semnificaţie, violenţă a expresiei artistice.

David Esrig

Aspecte practice...

Un realism prost înțeles se confunda într-o vreme cu naturalismul. De-atunci, au trecut ani — și nu puțini —, și astăzi se poate afirma că, prin noțiunea de realism, înțelegem o opțiune pentru rezolvarea clară a ideilor, în care claritatea nu se confundă cu didacticismul, ci, îmbrăcînd forme — să le zicem — metaforice (și, desigur, nu numai metaforice), deschide un cîmp larg fanteziei și inteligenței, gustului personal, preferinței pentru o anumită modalitate de exprimare, opunîndu-se schematismului dogmatic, încercării de limitare a cîmpului de creație.

Fără doar și poate, un estetician sau un critic de artă, un cercetător al literaturii, într-un cuvînt, un teoretician, ar putea defini de mii de ori mai bine noțiunea de realism, ar putea găsi în rîndurile mele multe goluri etc., etc. Nu sînt un teoretician și, probabil, nu am obișnuința unor formulări sintetice atotcuprinzătoare. Mai mult încă, luînd parte la discuțiile din coloanele revistei „Teatrul", nici nu-mi propun așa ceva.

Nesistematic, și poate adeseori periferic față de temă, voi încerca să-mi expun unele păreri legate de aspectele practice ale realismului, raportat la arta teatrului ; și, deoarece însuși realismul pretinde o ancorare în „real", la unele „realități" ale muncii noastre de creație.

* * *

Acum cîtva timp, am citit într-un ziar declarația regizorului sau scenaristului (nu-mi amintesc exact) care pregătește ecranizarea romanului Răscoala de Liviu Rebreanu. Ca un plus pe drumul originalității, se marca acolo eliminarea personajului Titu Herdelea din viitorul film. Ei și ? — veți exclama dv. Într-adevăr, e dreptul lor. Numai că părea puțin curioasă această dorință de a transpune opera unui scriitor renunțînd la cel care aduce în fața noastră, just sau greșit, tocmai unul din punctele de vedere ale autorului (am spus intenționat : unul din punctele de vedere, și nu : punctul de vedere, deoarece eroul nu poate fi complet confundat cu scriitorul). În acest caz, se naște legitima întrebare : oare dorim un 1907 în general, sau prin prisma lui Rebreanu ? E oare realist să luăm trama, renunțînd la idei de mare importanță ce caracterizează o operă ?

Dar să lăsăm ecranul și să ne întoarcem la scîndura scenei. Mai ales că un film, ca și o piesă, nu se judecă după interviuri, ci în stare finită. Problema ce se ridică în fața noastră este de fapt aceasta: un interpret realist va fi ținut să respecte litera textului, sau spiritul său?

Cînd am montat, la Național, Cercul de cretă caucazian, cîțiva „brechtieni", recent convertiți întru epic, m-au acuzat de încălcare a preceptelor brechtologistice, de lipsă de rigoare în aplicarea lor. (Rigoarea, iată o nouă marotă, o nouă sperietoare, pe care o folosim, docți și snobi, fie că e vorba de psihologie, fie de halviță, și cu care închidem ușor gura păcătoșilor, deoarece nici ei, nici noi nu știm la ce ne referim, termenul devenind la fel de „universal valabil", ca și „chestie" sau „problemă"). Spuneam deci că m-au acuzat de fugă de rigoarea atît de dragă, ziceau ei, creatorilor de pe Schiffbauerdamm, deoarece am prezentat un Brecht colorat! Realismul „sec și cenușiu" (?!?) al poetului german ar fi fost, chipurile, trădat. Dar oare, mă întreb eu, acum, cînd anii au creat efectul de distanțare între mine și eveniment, oare Brecht e albastru și numai albastru, gri și numai gri, oare numai respectarea formei îți conferă galonul priceperii? Categoric, nu. Iată, Opera de trei parale. Două montări (George Teodorescu — Liviu Ciulei); două modalități complet diferite de a-l reda pe Brecht. Într-o discuție serioasă, judecarea lor nu s-ar putea face în funcție de fidelitate formală, ci doar de dezghiocarea sensurilor, a semnificațiilor Operei. Important nu e ritmul, mai modern sau mai „desuet", al muzicii lui Weill, ci, de exemplu, înțelegerea de către toți spectatorii a cauzei care opune cu atîta violență pe Peachum lui Mackie. Realizatorii au dreptul — era să spun datoria, și cred că nu greșeam — să vină cu un punct de vedere personal, să taie sau să adauge la text; ei n-au însă dreptul de a ocoli clarificarea cauzelor conflictului.

Ideea și nu forma. Conținutul, și nu neapărat mijloacele indicate de un autor, fie el și genial — iată ce interesează pe regizorul realist. El nu este îngrădit decît de obligația de redare a fondului (e vorba, de altfel, de o „îngrădire" acceptabilă și acceptată, fără de care textul ar deveni un simplu pretext), și — oricîte inovații formale vor încerca să mascheze neînțelegerea piesei-idee, oricîtă fidelitate față de litera textului va machia neputința invenției — regizorul nu va fi salvat decît de claritatea transpunerii conținutului.

Spectacolul de la T.E.S. cu Opera de trei parale (și vreau să-l reamintesc nu de dragul unor comparații, care aici nu-și au locul, ci doar pentru că nu mai e atît de prezent, iar o operă de teatru nu trebuie dată uitării odată cu împuținarea spectatorilor) avea tocmai această calitate, iar gîndul regizorului, poziția lui s-au văzut și mai limpede, atunci cînd, după Brecht, a montat Opera de trei parale a zilelor noastre, Frank al V-lea de Dürrenmatt.

* * *

O altă întrebare ce se pune este și aceea: în ce măsură avem sau nu dreptul să trecem o piesă dintr-o epocă în alta, în ce măsură e necesară și firească actualizarea, transpunerea ei.

Cred că aici punctele de vedere pot fi foarte deosebite. În general, însă, practica ne demonstrează că operația de apropiere istorică pe perioade scurte e mult mai dificultuoasă decît cea de modernizare la distanță de secole, fiindcă, în acest ultim caz, o mulțime de referiri își pierd acuitatea, rămînînd pentru spectatorul contemporan liniile mari, generalul și nu particularul.

De fapt, însă — și aici voi da din nou exemplul lui Brecht — de ce nu am recurge, în asemenea caz, la adaptare și nu la actualizare forțată, cum a procedat și el, pe nevoile și cerințele epocii noastre? Personal, consider mult mai eficient un asemenea procedeu, pentru că „actualizarea" fără adaptare creează paradoxuri nedorite de realizatori, se poate asemăna cu un tun atomic ce trage cu ghiulele-bilă de pe vremea lui Ștefan cel Mare.

* * *

Oare, totuși, o operă dramatică nu impune un stil de joc?

O piesă bună îți pretinde, fără doar și poate, înscrierea într-o arie de expresie scenică ce are ca punct comun nu capetele de rinocer, proiectate sau butaforice, la Ionescu, ci prezența puternică a pericolului, strîngerea cercului în jurul oamenilor, atmosfera de tensiune crescîndă, ce duce la clarificarea punctelor de vedere, a atitudinilor eroilor față de situația în care nu mai poate exista cale de mijloc; nu existenţa placatelor la Brecht, şi nici un „joc pe dinafară" (cum se credea într-un timp), ci opoziţia grotescă şi, în acelaşi timp, feroce dintre Bullinger şi Švejk, rîsul lucid, caricatura politică, îmbinarea convenţiei nedisimulate şi a amănuntului realităţii cotidiene.

Am avut norocul de a fi primul regizor bucureştean care a montat Ionescu şi Brecht. Citisem cîte ceva despre „cam cum ar fi" teatrul lor şi ascultam cu multă atenţie pe „specialişti".

Pot mărturisi astăzi că, din fericire, poveştile de groază şi de spaimă, cu distanţare şi absurd, cu songuri pe care doar Helene Weigel le-ar înţelege şi cu avangardă pariziană, în care nu s-ar descurca decît un rafinat cunoscător al artei moderne (poveşti citite, probabil, în rubricile informative ale revistelor), nu m-au impresionat şi, recurgînd la textele impricinaţilor, am constatat că, atît în teorie cît şi în practică, dracul nu e chiar atît de negru.

Ştiu că s-au găsit vreo doi-trei „avangardişti" dîmboviţeni care nu au putut înţelege că *Rinocerii* e o piesă de profundă investigaţie a sufletului şi raţiunii şi şi-ar fi dorit un spectacol de mare montare, pe ecran panoramic, un grotesc mecanic şi „modern", o desfăşurare de forţe, la proporţiile regimentelor. Regret că nu le-am putut oferi aşa ceva, dar tare nu s-ar fi potrivit cu piesa.

Cînd am renunţat complet la muzică în *Puntila*, am făcut-o dîndu-mi seama de valoarea versurilor, de propria lor muzicalitate, de faptul că încorsetarea lor, în traducere, în tempii lui Dessau, răpea, pentru spectatorul nostru, tocmai forţa de sintetizare, forţa de pătrundere, ascuţimea observaţiei — cuprinse în intenţia şi realizarea autorului, redate cu măiestrie de traducător.

Mi-am permis această „debrechtizare" aparentă pentru a nu prezenta şarade, catrene ermetice, care n-ar fi avut altă calitate decît aceea de a se potrivi cu măsura muzicală. La *Cercul de cretă caucazian*, din lipsă de timp, am neglijat o mai atentă îmbinare a versului cu muzica songurilor, de unde a rezultat o psalmodiere lipsită de nerv şi, la urma urmei, plictisitoare. O recitare pe fond muzical ar fi dat forţă şi precizie, o muzică nouă pe temele celei originale ar fi permis o subliniere a acestor recitative. Pentru că, orice s-ar spune, tot textul primează chiar şi la songuri, şi în acest caz, decît un vers siluit, lipsit de forţă şi claritate, prefer o muzică *„tradusă"*, nu modernizată, dar adaptată.

* * *

Chiar cînd nu e vorba de somităţi mondiale, un autor, dacă are ceva de spus, te împinge spre o anumită modalitate de exprimare în imagini.

O piesă se pretează la nenumărate interpretări, sau chiar la nenumărate falsificări, şi nu arareori un joc gratuit, strălucitor şi alert, poate da spectatorilor o seară plăcută, actorilor, un succes de prestidigitaţie teatrală, iar textului, un rol de simplu pretext.

Indiferent ce părere ar avea cineva despre piesa *Sonet pentru o păpuşă*, ea era şi este interesantă, atractivă şi instructivă ca satiră; şi cum o satiră nu e un joc lirico-amabil, în care te încîntă ochiadele, replicile neînţelese, dar frumos intonate, jocul „frumos", dar gratuit, era normal jocul grotesc, direct şi violent, chiar dacă ar jena unele urechi delicate sau astupate, chiar dacă ar păcătui prin aceea că invită publicul la rîs.

N-am înţeles niciodată încăpăţînarea unor regizori de a intitula *comedii*, spectacole, de altfel valoroase, dar la care reacţia sălii este poate raţională — pudică (de interiorizare a sentimentelor într-o atmosferă de tăcere reculeasă), dar în nici un caz nu are de-a face cu elementul „rîs", rîs deschis, bucuros, necruţător.

Nu e obligatoriu rîsul în sala de spectacole, ba în unele cazuri e de-a dreptul dramatic (mai cu seamă la drame!), dar comedia snobă şi uscată e spectacol prestigios, dacă vreţi, exerciţiu de stil, încercarea nervilor spectatorului de rînd, baie intelectualistă pentru snobi, dar de ce oare *comedie*?

* * *

S-ar putea replica rîndurilor de mai sus cu principiul personalităţii interpreţilor (regizor, actor, scenograf etc.).

Sînt ultimul care neg existenţa acestei personalităţi, fără a cădea însă în păcatul unor birocraţi teatrali ce taxează pe creatorii de teatru, să zicem cam aşa (a se ierta aproximaţia şi a nu-mi fi atribuite mie astfel de caracterizări, pe care le fac doar pentru a demonstra ridicolul lor) : Penciulescu — gust, dezbatere de idei, punct ; Cernescu — spectacole cu fantezie egală şi debordantă, indiferent de text ; Horea Popescu — forţă intuitivă, imaginaţie hiperbolizată ; Giurchescu — fantezie, dar prea multă, deci îngroşare etc., etc.

E un mod cel puţin simplist de a gîndi. Eu cred că stilul regizorilor e egal cu afinitatea lor la o anumită problematică, ce poate cuprinde — de la farsă la tragedie, de la teatrul de cameră la superproducţie — orice operă teatrală care duce spre un anume spaţiu de preocupări de fond şi, desigur, de găsire a noi forme.

Şi iată-ne ajunşi la punctul cînd sîntem obligaţi să trecem din bibliotecă la bucătărie.

Nu se poate tăgădui că lipsa posibilităţii de a-ţi alege tu repertoriul de înscenat te poate schematiza, volens-nolens. Poţi deveni astfel un specialist al unei singure piese, pe care o multiplici la infinit, sau meseriaşul bun la toate, o leacă cizmar, o leacă croitor, tapiţer sau cofetar, corect, dar fără preferinţe, fără un univers propriu.

La început (şi prin început înţeleg ceva mai mult decît un deceniu), e în orice caz preferabilă cea de-a doua alternativă ; dar, de la un moment dat, e absolut obligatoriu să-ţi defineşti propriul tău univers artistic. Iată exemplul lui Liviu Ciulei. Regizorul, pus în situaţia de a fi stăpîn pe propriul său repertoriu, se defineşte, deosebit de interesant pentru cei care l-au urmărit cu atenţie, pe două linii directoare : cea a piesei de investigaţie, de sondare psihologică, de metaforă „cotidiană", plină de poezie, reprezentată de Omul care aduce ploaie, Copiii soarelui, Clipe de viaţă ; şi cea a unor spectacole spectaculoase, spectacole de regizor, spectacole de desfăşurare : Cum vă place, Opera de trei parale. Cele două tendinţe creează, de fapt, un complex de gîndire scenică, în care anii vor înclina balanţa în favoarea uneia sau celeilalte dintre direcţiile mai sus arătate.

Oare asta ar însemna „fiecare om de teatru cu teatrul lui" ? Nu ! Cred că nu. Colectivul — această realitate a muncii noastre — poate fi compus dintr-o multitudine de personalităţi. Ele se pot grupa pe afinităţi, dar e necesară existenţa unor contradicţii creatoare, stimulatoare. Stilul unui teatru are nevoie de confruntări de păreri şi realizări opuse chiar în cadrul său, altfel fiind pîndit de anchiloză, de funcţionarism. Nu puţine exemple ale unor teatre mari, devenite propria lor umbră, ni le dau acele ansambluri în care fidelitatea faţă de o singură idee scenică, de un singur cap, fie el şi genial, într-un cuvînt, epigonismul sterp, imitaţia necreatoare, servilismul artistic au dus la anchiloză, lipsă de curaj, înmormîntare clasa întîi.

Cît mai multe discuţii în cadrul colectivelor, cît mai multe experienţe dau viaţă. A fi realist înseamnă a crede că pot şi trebuie să existe mai mulţi oameni cu cap, mai mulţi oameni valoroşi, ce pot să se înfrunte, să nu fie de acord, să polemizeze dur şi chiar nedrept, ce pot temporar să se despartă, dar cărora valoarea şi crezul într-un ţel comun le dau acel dram de obiectivitate necesară pentru a înţelege complexitatea vieţii artistice — complexitate ce-i conferă frumuseţe şi realism. (Pe un plan mai larg, desigur, însăşi discuţia de faţă poate deveni o confruntare creatoare, dacă nu se va aluneca pe panta afirmaţiilor categorice, dar neargumentate, a unei infatuări ce ne poate face să credem că pînă la noi n-a fost mai nimica şi că în 10—20 de fraze alerte putem face procesul a cel puţin de zece ori mai multe experienţe.)

Înţelegerea operei prin prisma epocii tale, credinţa în ideile ei, fantezia în transpunerea directă şi fără ocolişuri a mesajului, iată cîteva deziderate ale celui ce crede în realism.

Propria definire a universului tău de creaţie, confruntarea zilnică a modalităţilor tale cu cele ale altor creatori, credinţa în complexitatea fenomenului teatral şi respingerea prejudecăţii de infailibilitate, refuzul clasamentelor sportive, schimbate de la lună la lună, iată alte cîteva deziderate ale regizorului zilelor noastre.

Lucian Giurchescu

Fotocronica

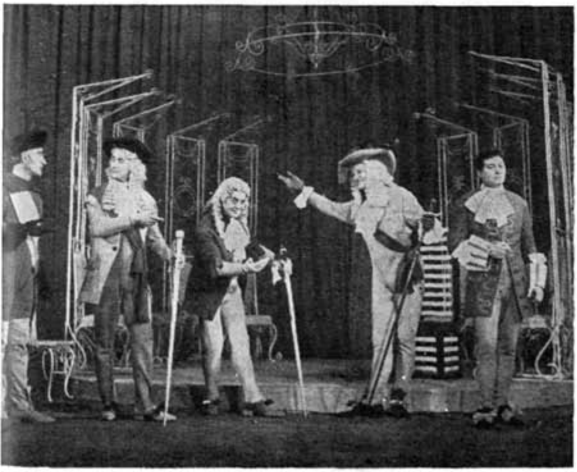
Teatrul „Ion Creangă"

„UN VIS VESEL" de S. Mihalkov

Gh. Vrînceanu (Ministrul cu portofoliu — Pantalone) şi Gh. Gimă (Regele Silvio — Riga de cupă)

Teatrul „Barbu Delavrancea"

„ŞCOALA NEVESTELOR" de Molière



▲ Scenă din spectacol

Victoria Dinu (Agnes) şi Dumitru Dunca (Arnoulf) ▶

Cultura Teatrului

DE VORBĂ CU prof. dr. ALEXANDRU BALACI

preşedintele Comitetului pentru cultură şi artă al oraşului Bucureşti

— Una din problemele de maximă importanţă, astăzi, pentru dezvoltarea teatrului nostru este ridicarea nivelului profesional-cultural al colectivelor. Care credeţi că sînt modalităţile prin care se poate realiza acest deziderat şi se poate crea climatul teatral favorabil?

— Climatul de înaltă ţinută intelectuală nu poate fi obţinut după legi fixe. Iniţiativa dramaturgului Horia Lovinescu, directorul Teatrului „C. I. Nottara", de a înfiinţa studioul experimental, în cadrul căruia sînt invitaţi să lucreze regizori de diverse stiluri profesionale, personalităţi diferite, actori şi studenţi ai I.A.T.C., urmînd să prezinte publicului aspecte generale ale dramaturgiei universale şi să experimenteze metode noi sau mai puţin folosite în ultima vreme (recitări, lecturi dramatizate, monoloage etc.), constituie nu numai un fapt de interes major pentru publicul spectator, dar şi un bun laborator, o şcoală eficientă pentru colectivul artistic angrenat în această muncă plăcută, utilă şi variată. Succesul spectacolului *3.3.3.* este o confirmare a acestei activităţi. Noul Teatru Mic, sub conducerea regizorului Radu Penciulescu, şi-a propus seri de poezie şi o largă transmitere a experienţei şi măiestriei profesionale, prin invitarea de actori şi regizori din alte teatre. Iată o altă modalitate eficientă de lărgire a orizontului profesional.

Cred, de asemenea, că ar fi cît se poate de nimerită o mai strînsă şi mai consecventă colaborare decît cea care există în prezent între colectivele teatrale şi cadrele universitare, specialişti dinafara universităţii în problemele dramaturgiei sau în probleme de cultură indisolubil legate de opera teatrală. Nu cred că există colectiv teatral care nu ar fi interesat să cunoască opinia academicianului George Călinescu, în diverse probleme care-l preocupă. Îndrumările pe care academicianul le-a dat colectivului artistic care-i montează piesa *Ludovic al XIX-lea* sînt puse sub semnul unei înalte ţinute intelectuale. Poate ar fi interesant să se cunoască părerea sa în privinţa teatrului absurdului, despre care se discută atît de mult, dar se ştie atît de puţin. Cu multă plăcere ar fi audiat profesorul Jean Livescu făcînd exegeza lui Dürrenmatt sau Brecht. Apelul colectivului teatral la specialişti calificaţi ar contribui la îmbunătăţirea documentării. Consider normal ca un excelent traducător, critici literari şi dramatici sau membri ai corpului didactic superior să sporească numărul membrilor consiliilor artistice teatrale, care uneori au existat numai fictiv, fiind aproape excluse, de către directori, din funcţia lor minimală, consultativă.

— Care este, după părerea dumneavoastră, rolul secretariatului literar ?

— Activitatea secretarilor literari trebuie să se desfăşoare continuu, permanent, nu legată numai de documentarea la cutare sau cutare piesă. Munca lor nu are voie să sufere întreruperi, să aibă pauze. Prin calităţile profesionale, secretariatul trebuie să constituie o autoritate în teatre. În cadrul acestei activităţi, este nevoie de o cunoaştere temeinică a dramaturgiei romîneşti şi străine, avînd în acest scop la îndemînă şi instrumente de informare. Nu ne putem imagina un colectiv teatral fără abonamente la principalele publicaţii de specialitate din lume. Şi nu mi se pare utopic ca fiecare teatru să-şi aibă biblioteca sa. După părerea mea, un interes pe deplin justificat îl manifestă în această direcţie Teatrul de Comedie, Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra“ şi Teatrul „C. I. Nottara“.

În cele spuse pînă acum sînt şi lucruri cunoscute în principiu. Nu fac decît să insist, ţinînd seama de importanţa pe care o au şi o vor avea în contextul dezvoltării culturii teatrale şi culturii noastre în general. Cred că munca în cadrul secretariatului literar poate fi pe deplin asimilată celei a unui redactor de editură, sau, mai exact, datorită ritmului, celei a unui redactor de revistă. El este primul cititor atent şi binevoitor al manuscrisului unei lucrări teatrale. El emite primele judecăţi de valoare. Această muncă de mare răspundere cere o pregătire serioasă şi un orizont vast. Tot secretariatului literar îi revine sarcina de a cunoaşte şantierul de creaţie şi de a fi gazda amabilă, dar exigentă, a dramaturgului. Autorul dramatic păşind într-un teatru trebuie să simtă căldura de care este înconjurat în acest laborator de creaţie. De asemenea, nu-mi pot imagina, cu toate surîsurile care pot întîmpina acest deziderat, atît de frecvent afirmat, o asemenea activitate fără o legătură permanentă între secretarii literari şi Secţia de dramă a Uniunii Scriitorilor.

— Raportat la cele discutate mai sus, cum vedeţi pregătirea tinerelor cadre de actori ?

— Ca universitar, îmi exprim o nedumerire : studenţii tuturor facultăţilor şi institutelor de învăţămînt superior din ţară au obligaţia, în cadrul programului, să facă practică în diverse instituţii şi întreprinderi, după specificul profesiunii pentru care se pregătesc. Există o excepţie : studenţii de la I.A.T.C. Ei fac practică pentru şi între ei, în cadrul Studioului experimental. O veche idee, care ar trebui reluată, este practica în teatre a tuturor studenţilor, nu accidental, nu sporadic, ci organizat — cu un control riguros ştiinţific, fără a se crea „vedete“, ci păstrînd obligaţiile şi normele de învăţămînt. Contactul nemijlocit cu scena şi cu marii lor colegi, actori de renume, este mai folositor decît, aşa cum am mai spus, spectacolul de „casă“, jucat între studenţi. Iar în cadrul studioului, cînd este vorba de spectacole, selecţionarea pieselor trebuie făcută cu grijă, pentru a nu oferi, în loc de spectacol, un exerciţiu.

Şi, în sfîrşit, pentru a încheia, dacă putem spune astfel, discuţia în jurul acestei vaste probleme, veşnic deschise, a ridicării nivelului profesional-cultural, factor dominant în crearea climatului teatral, trebuie să spun că socotesc că elementul motor cel mai important în rezolvarea acestei probleme este însuşi conducătorul instituţiei. Numai datorită lui, toate dezideratele colectivului pot fi puse în practică, se pot traduce în fapte concrete. Noile conduceri de care se bucură unele din teatrele bucureştene vor face ca, în curînd, climatul mult discutat să devină o realitate.

— O preocupare deosebită, în actuala stagiune, s-a dovedit întocmirea în fiecare teatru a unui repertoriu care să ţină seama de păstrarea echilibrului între piesele romîneşti şi operele dramaturgiei universale. Uneori se manifestă în această privinţă tendinţa de a umbla pe drumuri bătute sau de a ceda modei de repertoriu.

— În stagiunea care se desfăşoară, teatrele au avut posibilitatea să-şi alcătuiască un repertoriu bogat în conţinut, de o varietate tematică şi de o calitate artistică sporită, oferind spectatorilor prilejul de a cunoaşte un peisaj larg al literaturii dramatice romîneşti şi universale. Citînd, la întîmplare, nume ca: W. Shakespeare, O'Neill, B. Brecht, Fr. Dürrenmatt, M. Frisch, W. Saroyan, G. B. Shaw, E. Ionescu, E. Şvarţ, K. Finn, A. P. Cehov, H. Ibsen, J. Kilty, confirmăm ce am afirmat mai sus. De asemenea, prezenţa pe scenele noastre a unor autori ca Al. Kiriţescu, Camil Petrescu, M. Sebastian, V. I. Popa, pe lîngă dramaturgii nostri contemporani, este meritorie. Dar în acest sector ar mai fi unele lucruri de împlinit. Este bine ca, la un anumit răstimp, unele piese să revină în circuitul spectacolelor, dar în acelaşi timp este necesar ca teatrele să nu se mulţumească doar cu drumuri bătute. Exemplificatoare mi se pare creaţia vastă a lui G. B. Shaw, din care publicul nostru cunoaşte numai cîteva lucrări. Spectatorul contemporan este foarte receptiv la nou, dovadă fiind, de pildă, succesul pe care-l repurtează montarea lui Liviu Ciulei cu *Opera de trei parale* de Brecht, sau spectacolul, atît de reuşit, cu *Luna dezmoşteniţilor*, al Teatrului „C. I. Nottara". Sînt convins că există zone neexplorate şi în dramaturgia ţărilor socialiste. Atenta investigare este necesară pentru a valorifica şi opere ale dramaturgiei romîneşti încă neprezentate sau mai puţin cunoscute, din trecut, care ar merita să vadă lumina rampei. Desigur că şi aici exigenţa artistică nu trebuie să lipsească. Afirm toate acestea pentru că uneori se observă, în alegerea repertoriului, tendinţa de a merge la „succes" sigur; evident, este bine să nu se facă abstracţie de succes, dar nici nu e îngăduit ca această preocupare să faciliteze compromisurile.

— În afara îmbogăţirii repertoriului, se mai constată, în această stagiune, şi un schimb interteatral de forţe artistice şi regizorale.

— Schimburile interteatre de regizori, scenografi şi actori sînt un mijloc eficace pentru sporirea experienţei profesionale a colectivelor şi pentru asigurarea unei înalte calităţi artistice a spectacolelor. Acest schimb este necesar şi foarte util în desfăşurarea lui atît timp cît nu devine o modă şi nu duce la folosirea nejudicioasă a unor cadre valoroase din cadrul colectivelor respective. Exemple de atenţie faţă de creşterea artistică a colectivelor, prin modul cum se folosesc forţele artistice în roluri variate, dîndu-li-se posibilitatea de a se manifesta multiplu, sînt Teatrul de Comedie şi Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". Teatrele noi înfiinţate — Teatrul „Ion Creangă" şi Teatrul Mic — dovedesc aceleaşi preocupări interesante. Ca o sugestie: poate că ar fi bine, pentru a urmări evoluţia colectivelor, ca, la anumite răstimpuri, teatrele să-şi analizeze activitatea. Această analiză în cadrul instituţiei să se bucure de participarea unor invitaţi din alte teatre, a cronicarilor dramatici, a oamenilor de cultură şi a unor cadre din învăţămîntul superior.

Sugestia am făcut-o văzînd că atenția colectivelor teatrale este îndreptată spre spectacole de un nivel artistic superior, sub semnul „fiecare reprezentație o premieră". După cum se vede, publicul răspunde acestei strădiunțe, umplînd sălile teatrelor noastre pînă la ultimul loc, seară de seară.

— În contextul teatral actual, după părerea mea, un rol de seamă revine cronicarului dramatic, nu numai simplu consemnator al spectacolelor prezentate, ci un comentator exigent al operei dramatice, devenite reprezentație teatrală. În nici un caz, o cronică nu poate epuiza un spectacol, cu toate problemele pe care le ridică.

— Începînd cu revista care găzduiește această discuție și care caută să atingă, pe cît îi este posibil, toate obiectivele propuse, revistele noastre săptămînale de cultură, ca și presa cotidiană, au, dacă putem spune, obligația de a reflecta pe larg problemele dezvoltării teatrului nostru. Reflectarea nu trebuie să se mărginească numai la cronicile dramatice, ci poate fi obiectul unor articole și studii de sinteză privind modalitățile de creație ale dramaturgului, locul lui în dramaturgia țării pe care o reprezintă, rolul diverselor curente teatrale, modul cum evoluează un colectiv teatral sau o personalitate artistică (actor, regizor, sau — pe nedrept omisul adesea — scenograf), analiza paralelismelor care se pot naște între diferite realizări scenice. De asemenea, este binevenită inițiativa revistei „Teatrul" de a publica impresii de la spectacole „oarecare" (nr. 1 a.c.). De unde, dacă nu din aceste publicații poate afla răspuns spectatorul (devenit cititor), la o serie de probleme care-l interesează? De multe ori, cronicarii dramatici (am făcut și eu parte dintre ei, pe vremuri) nu aduc în suficientă măsură lumină asupra piesei și a valorificării (sau nonvalorificării) ei în spectacol. Nu se izbutește totdeauna o analiză științifică, uneori datorită subiectivismului, alteori sub presiunea dorinței de a menaja unele susceptibilități sau, în ultimă instanță, datorită hazardării pe un teren superficial cunoscut, dar discutat emfatic. Cronicarul dramatic nu trebuie să fie rigid, dar nici copleșit de un entuziasm exagerat, ci este obligat la obiectivitate. Obiectivitatea științifică este rezultanta spiritului de analiză și a puterii de sinteză necesară acestei activități. Să nu considerăm că a fi cronicar dramatic este o îndeletnicire secundară, de amuzament, pentru orice condei literar. Cronica dramatică presupune o temeinică pregătire de cultură generală și de specialitate. Improvizația este nocivă și în acest domeniu, pentru dezvoltarea mișcării teatrale în general, dar și pentru cel care o practică, în special (să se gîndească numai la ziua cînd va fi descoperit), în această lume încărcată de sensibilități a creatorilor și interpreților. Să ținem seama de faptul că, de-a lungul timpului, cronica dramatică a atras atenția unor figuri reprezentative ale culturii. Asemenea personalități, chiar dacă se ocupau și de cronică dramatică pe lîngă celelalte îndeletniciri, nu făceau improvizații, ci își spuneau părerea, cu deplina competență a unei acumulări culturale îndelungi. Marele teoretician Antonio Gramsci, pentru a nu-l aminti decît pe el, a fost cronicar dramatic vreme îndelungată. Să nu uităm, să nu trecem cu vederea existența unei asemenea tradiții și în țara noastră. Eminescu era un activ cronicar dramatic, Tudor Arghezi a scris, de-a lungul multor ani, însemnări teatrale cu totul deosebite: să ne amintim de judecata atît de lucidă și senină a lui Tudor Vianu.

Andriana Fianu

PĂDUREA ÎMPIETRITĂ de R. Sherwood

la Teatrul Muncitoresc C.F.R.*

CLIPE DE VIAŢĂ de W. Saroyan

la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra"**

Mi se pare firesc că — în dorinţa de a-şi imbogăţi repertoriul cu lucrări aparţinînd dramaturgiei progresiste universale — teatrele noastre nu se îndreaptă numai spre creaţia ultimilor ani, ci explorează cu sîrg materialul dramatic al unei epoci ceva mai îndepărtate, mai precis, cea dintre cele două războaie mondiale. Lucrul e demn de luat în seamă mai ales cînd e vorba de dramaturgia americană, în care divorţul dintre cele două epoci este evident, în bună măsură în favoarea celei precedente.

Într-un interviu acordat revistei „Le Théâtre dans le Monde" acum doi ani, cunoscutul dramaturg Arthur Miller definea epoca de după ultimul război mondial a dramaturgiei americane, în contrast cu epoca precedentă, în care poziţia generală de critică socială a dramaturgilor era limpede şi precisă, drept „epoca indefinisabilului", caracterizînd astfel lumea de idei a noii perioade: „E lumea crudă a unui romantism nevrozat, în care viaţa cotidiană este un război al fiecăruia cu sine însuşi. Toate conflictele tind să se transforme în conflicte sexuale. Şi, din această pricină, decorul devine din ce în ce mai puţin realist...".

Bineînţeles, în acest „teatru al negurilor", operele lui Miller reprezintă paşi hotărîţi spre lumina zilei, pentru care însuşi autorul *Morţii comis-voiajorului* pledează în interviul amintit. Şi asemenea puncte luminoase mai există, chiar dacă ele sînt adesea umbrite sau învăluite în ceţurile sexualităţii (Tennessee Williams), sau ale unui sentimentalism dulceag (William Gibson).

Din punct de vedere al investigaţiei psihologice, al explorării adîncurilor tulburi ale sufletului omenesc, al impulsurilor şi reacţiilor sale cele mai subtile, această dramaturgie are merite incontestabile. Dar lipsa legăturii fertilizante cu solul bogat al realităţii sociale ameninţă să o ducă spre impasul sterilităţii, în măsura în care ea nu-şi va regăsi drumul spre viaţă, spre conştiinţa omului contemporan.

În schimb, dramatugia americană dintre cele două războaie mondiale se caracterizează, în liniile ei generale, tocmai prin legătura ei solidă şi substanţială cu realitatea, ceea ce-i dă valoarea unei expresii pregnante, chiar dacă nu totdeauna limpezi, a conştiinţei sociale a epocii. Faptul se evidenţiază îndeosebi dacă urmărim evoluţia dramaturgiei de la primul la cel de-al doilea deceniu al acestei epoci, cuprinsă între două cataclisme mondiale şi ruptă în două de cutremurul crizei economice din 1929—1933.

---

* Regia: Geta Vlad. Scenografia: Sanda Muşatescu. Distribuţia: S. Mihăilescu-Brăila (Bunicul Maple), Silviu Stănculescu (Boze Hertzlinger), Simion Negrilă (Primul instalator de telegraf), Stelian Mihăilescu (Al doilea instalator de telegraf), Titu Vedea (Jason Maple), Mariana Mihuţ (Gaby Maple), Ioana Oancea (Paula), Iulian Necşulescu (Alan Squire). Gh. Dumbrăveanu (Herb), Ion Pascu (Domnul Chisholm), Dina Mihalcea şi Graţiela Albini (Doamna Edith Chisholm), Mircea Dumitru (Josef), Traian Stănescu (Jackie), Colea Răutu (Duke Mantee), Sebastian Radovici (Ruby), Al. Azoiţei (Pyles), Petre Laurenţiu (Un comandant din Legiunea americană), Eugen Ionescu (Un membru al Legiunii americane), Sabin Făgărăşanu (Şeriful).

** Regia: Liviu Ciulei. Decoruri: Giulio Tincu. Costume: Ioana Gărdescu. Distribuţia: Liviu Ciulei (Joe), Sandu Sticlaru şi Dan Damian (Tom), Gina Patrichi (Kitty Duval), Petre Gheorghiu (Nick), Dumitru Onofrei (Arabul), Dorin Dron (Harry), Dumitru Furdui (Dudley R. Bostwick), Dumitru Dumitru (Willie), Gh. Novac (Un beţiv), Corina Constantinescu şi Geta Mărutză (Mary), Ana Negreanu (Lorene), Aurelia Sorescu (Elsie), Gh. Oprina (Krupp), Fory Etterle (Kit Carson), Mircea Albulescu (Mc. Carthy), Nicolae Mavrodin (Blick), Beatrice Biega (O fată), Mihaela Juvara (Altă fată), Mimi Enăceanu (O doamnă), Vasile Florescu şi Mircea Başta (Un domn), Niculiţă Teodoru (Wesley), Ioana Cocea (Mama), Vasile Boghiţă (Un marinar), Petre Popescu (Alt marinar), Traian Petruţ (Un agent), Traian Marinescu (Alt agent), Petre Caracaleanu (Un vînzător de ziare), Marius Buşulescu (Sam).

Dominată de excepţionala personalitate a lui O'Neill, „titan al haosului" şi în acelaşi timp „adevărat seismograf al ideilor, punctelor de vedere şi impulsurilor epocii noi" (John Gassner), dramaturgia Americii e departe de a-şi epuiza prin el potenţialul creator. Comerţul de idei cu Europa, intensificat îndeosebi după primul război mondial, a înlesnit contactul cu ideile şi modalităţile artistice ale dramaturgiei lui Ibsen, Cehov, Bernard Shaw, Tolstoi, Strindberg, Werfel — autori de tendinţe şi tonalităţi diverse, pe care creatorii încă tînărului teatru american le-au asimilat şi le-au încorporat propriilor lor concepţii şi necesităţi spirituale. Epoca însăşi — cu contradicţiile ei ascuţite de dezastrul crizei economice, cu milioanele de şomeri înfometaţi şi cu goana anarhică după profituri, cu ecourile forţei destructive crescînde a fascismului, cu ameninţarea surdă a unui nou război mondial — le-a oferit substanţa vie a dramelor şi comediilor lor. Era firesc ca, în aceste condiţii, intelectualii — şi în primul rînd dramaturgii, cei mai nemijlocit legaţi de realitatea imediată, prin publicul larg şi divers al sălilor de teatru — să caute explicaţii şi soluţii. Era firesc ca mulţi dintre ei să se apropie de ideologia marxistă, să caute să descifreze sensul adînc al haosului aparent care-i înconjura şi să găsească soluţia în lupta unită a maselor de asupriţi împotriva deţinătorilor de capital, după exemplul viu al revoluţiei socialiste din Rusia, ale cărei ecouri se propagau cu putere de convingere. Grupările de teatru necomercial, care au luat naştere tocmai în această perioadă, ca un reflex al situaţiei create de criza economică — *The proletarian Theatre Union, The Group Theatre* şi asociaţia denumită *The Federal Theatre* —, favorizau tocmai această orientare progresistă a dramaturgiei, în care au existat desigur şi multe exagerări sociologiste, mult schematism şi didacticism, dar care a dat la iveală opere de o incontestabilă valoare, ale unor dramaturgi ca Robert Sherwood, Maxwell Anderson, Elmer Rice, S. N. Behrman, Lillian Helman, Clifford Odets, William Saroyan şi mulţi alţii. Fără îndoială însă că peisajul spiritual al epocii era mult mai complex, curentul de idei generat de filozofia marxistă întretăindu-se cu nenumărate curente ale ideologiei burgheze, în care Spengler, Freud şi Nietzsche deţineau primatul, lăsînd o amprentă vizibilă asupra operei multor dramaturgi. De aici, limitele şi confuziile întîlnite în multe piese ale acelor ani.

* * *

Roade ale acestei epoci de contradicţii, de fermenţi spirituali comuni şi contrarii, *Pădurea împietrită* de Robert Sherwood şi *Clipe de viaţă* de William Saroyan dezvăluie afinităţi şi trăsături specifice demne de interes.

Robert Emmet Sherwood (1896—1955) este, incontestabil, fiul epocii sale. Înclinaţia sa spre temele istorice, manifestată într-un şir de piese — *The Road to Rome (Drumul spre Roma), The queen's Husband (Soţul Reginei), Reunion in Vienna (Întrunire la Viena), Abe Lincoln in Illinois* şi altele —, nu e decît un mijloc artistic de exprimare a atitudinii dramaturgului faţă de probleme majore ale timpului său. Poziţia antirăzboinică reprezintă o axă a întregii sale activităţi şi fermentul creator al multora din piesele sale, ca un ecou al propriei experienţe dureroase pe frontul din Franţa, în timpul primului război mondial. În opera sa se reflectă o bună parte din ideologia progresistă a epocii, dar nu lipsesc nici influenţele unor curente opuse ca orientare, amestecate într-o ţesătură complexă şi încîlcită. Caracteristică pentru aceste contradicţii, ca şi pentru tendinţa sa dominant umanistă, progresistă, este *Pădurea împietrită,* prima din seria de piese cuprinse sub titlul generic de „Declinul Occidentului" *(The Decline of the West),* a cărei idee filozofică o regăsim în *Acropolis* şi în *Idiot's Delight (Bucuria prostului).*

Construită după rigorile unităţilor clasice, piesa face uz, totodată, de mijloace teatrale de mare atractivitate pentru un public amestecat, amator de pitoresc şi de senzaţional. Definindu-şi piesa drept „prima mea încercare adevărată de a scrie o dramă despre ţara mea şi despre vremea mea, de a vorbi deschis", Sherwood a ales calea aceasta, a senzaţionalului şi a melodramei, pentru a găsi o audienţă largă ideilor pe care le are de comunicat. E limpede că mijloacele teatrului de aventuri, corespunzător „western"-ului din cinematografie, în mare vogă în vremea aceea, sînt modalităţi auxiliare, ieftine, dar abile, pentru vehicularea unui fond de idei scump autorului.

Simbolistica piesei e destul de simplă, Sherwood avînd grijă să-şi expliciteze sensurile şi intenţiile. E limpede că hanul „B. Q. Mesa Neagră", aflat la răscrucea unor drumuri pustii, în partea de răsărit a deşertului Arizonei, în care se întîlnesc personajele puţine, dar atît de diverse şi semnificative ale piesei, e o imagine convenţională a Americii anilor 1934—35, aflată la răscrucea tuturor contradicţiilor, în plin marasm şi faliment al vechilor idealuri şi mituri, bîntuită de nelinişti şi întrebări cu privire la viitor. Întrebările acestea îl chinuiesc pe Alan Squire, intelectualul dezorientat, dezamăgit de o viaţă fără sens („Căutam ceva în care să pot crede. Speram să găsesc ceva pentru care să trăieşti sau să mori"), şi care reprezintă de fapt o întreagă categorie, denumită chiar de el, cu ironie, „homo semiamericanus — un specimen al unui veac de răspîntie (spre deosebire de acel „Homo Americanus, din perioada eroică de ascensiune a civilizaţiei americane)". Întîlnirea lui Alan Squire cu Gaby — adolescenta de 17 ani, proaspătă şi pură, mai puţin chinuită de întrebări, dar plină de aşteptări, de visuri şi iluzii, dublate de un foarte solid simţ al realităţii şi al proporţiilor — are semnificaţia unei confruntări revelatoare. Pentru Alan, „ea e viitorul. Este renaşterea vitalităţii, curajului şi aspiraţiilor. E toată puterea care a plecat din dumneata" — îi spune el Bunicului, reprezentant al generaţiei de pionieri,

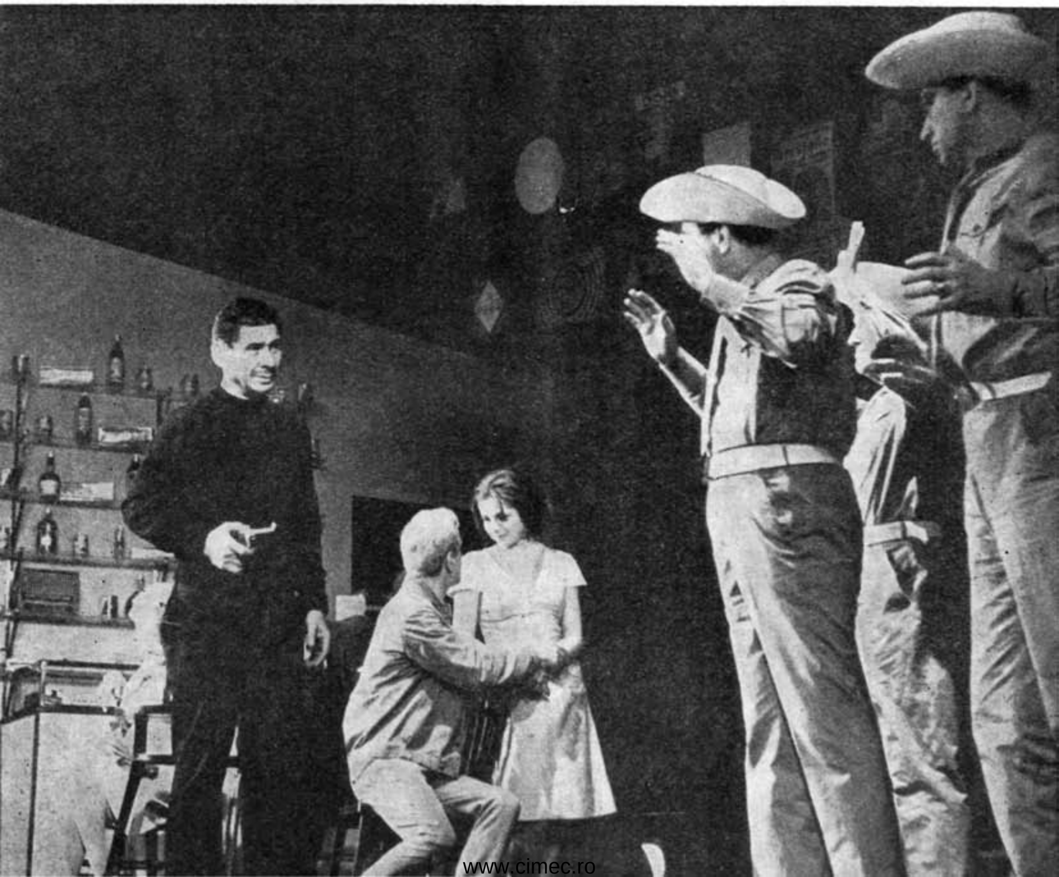
„Pădurea împietrită"

Scenă din spectacol

care au luptat pentru consolidarea şi prosperitatea societăţii americane şi care, rămas credincios acelei epoci romantice, îi caută urmele în poveştile senzaţionale, cu bandiţi şi „desperados" De aceea, moartea voluntară a lui Alan Squire este mai puţin un sacrificiu — sacrifici ceva la care ţii, care are o valoare, un sens, nu o viaţă fără rost, fără stimulente şi satisfacţii, — şi mai mult un act de salvare, un gest de credinţă în posibilitatea regenerării. „Eşti singura mea şansă de supravieţuire" îi spune el Gabrielei, exprimînd astfel convingerea optimistă a autorului, destul de imprecisă şi abstractă de altfel, credinţa lui în posibilitatea de revivificare a societăţii prin încredere în om, în tînăra generaţie şi în capacitatea creatoare a acesteia.

În această Americă a intelectualilor dezabuzaţi şi a bătrînilor obsedaţi de trecutul eroic, omul de acţiune, „ultimul apostol al individualismului neînduplecat", care e Duke Mantee, e destinat pieirii, doarece societatea stăpînită de bogătaşi indiferenţi ca Chisholm şi apărată de obtuzitatea gătită în haine pompoase a membrilor „Legiunii americane" şi a poliţiştilor nu poate tolera încălcarea legilor ei de fier. Şi e caracteristic pentru concepţia lui Sherwood faptul că tocmai pe Duke Mantee, omul scos în afara legii şi a societăţii, îl înzestrează cu trăsăturile unei adînci şi cuceritoare omenii, de la dragostea neţărmurită pentru iubita lui, căreia îi sacrifică libertatea şi viaţa, pînă la respectul pentru omul bătrîn, manifestat în grija lui tandră pentru Bunic.

În liniile sale mari, simbolistica piesei rămîne viabilă şi, chiar după treizeci de ani, îi transmite spectatorului imaginea unei umanităţi în căutarea unui drum spre lumină — temă care îşi păstrează actualitatea. În această



imagine, Alan Squire nu ne apare deloc ca un purtător de cuvînt al autorului, așa cum le-a apărut unor critici (vezi John Gassner, în „Masters of the Drama"), și în nici un caz ca un nou Faust, mîntuit prin sacrificiul făcut din dragoste pentru tînăra Gabriela, cu ajutorul mefistofelicului Duke Mantee, așa cum a încercat să interpreteze sensurile acestor personaje Petre Comarnescu, într-un vechi articol publicat în Revista Fundațiilor Regale, la cîțiva ani după apariția piesei. E adevărat că, în numele autorului, Alan Squire explică simbolul pădurii împietrite („E cimitirul civilizației ce ne-a fugit de sub picioare. E lumea ideilor demodate : platonism — patriotism — creștinism — romantism — economia lui Adam Smith — toate, niște idei moarte în deșert"), în care el însuși va fi înmormîntat, ca ultim reprezentant al acestei civilizații. El încearcă să dea și o explicație a răului din lume, crezînd că a găsit-o în atotputernicia naturii asupra omului, a instinctului asupra intelectului, ajungînd să explice chiar și crima prin „o chestiune de glande". Dacă la acestea adăugăm fatalismul, care pare să-i ghideze pașii spre împlinirea unui destin implacabil („stelele au avut dreptate..."), nu e greu să detectăm, în filozofia profesată de Alan Squire, influența unor concepții filozofice în plină circulație în epoca lui Sherwood, al căror principal promotor era Spengler, concepții ce contrazic nu numai filozofia marxistă în general, cunoscută lui Sherwood, ci chiar ideile revoluționare comunicate de dramaturg la începutul piesei. O interpretare contemporană, realistă a *Pădurii împietrite* nu poate confunda mesajul umanist, de bună-credință, al piesei în ansamblu cu fondul de gîndire — desuet și eronat — al personajului Alan Squire, care justifică și caracterul confuz și resemnat, și destinul de „condamnat" al acestuia. După cum nu poate neglija necesitatea de a crea atmosfera specifică pe care piesa o indică, și care trebuie să participe și la realizarea acelei imagini chintesențiale de care vorbeam la început, oferind cadrul organic, funcțional, al desfășurării unei acțiuni atît de neobișnuite.

Or, mi se pare că tocmai aici se află două din defectele spectacolului de la Teatrul Muncitoresc C.F.R., pus în scenă de Geta Vlad.

Spectacolul se desfășoară în decorul conceput de Sanda Mușatescu, înfățișînd o sală de restaurant modern, cu pereți de un roșu închis și mobilier strălucitor din metal și mase plastice, care cu greu ar putea sugera atmosfera unui loc pierdut undeva, acum treizeci de ani, la răscrucea unor drumuri în deșertul Arizonei. Un fundal negru, translucid, închide drumul privirii, împiedicînd imaginația să-și ia zborul spre întinderile pitorești și sălbatice ale ținutului. Rostul acestui fundal este de a aduce în scenă, în două momente-cheie ale spectacolului, imaginea concretă a pădurii împietrite, ai cărei copaci fantomatici se profilează prin perdeaua neagră de tul, devenită transparentă printr-un abil joc de lumini (altfel, frumos mînuită, dar ce folos!), fără ca această materializare să contribuie însă la limpezirea sensurilor metaforei prin care Sherwood semnifică decăderea lumii capitaliste, cimitir al valorilor spirituale ale omenirii. Concretizat astfel, simbolul acționează în sens invers, limitîndu-și semnificația la conturul concret al unor copaci încremeniți. La aceasta se adaugă prezența în scenă a unei scări metalice, în spirală, al cărei capăt se pierde în podul scenei, și care îi supune pe interpreți în mod inutil la exerciții de acrobație.

În acest decor „frumos" în sine, atmosfera se închează greu, iar spectacolul își caută șovăielnic o axă, pe care nu i-o poate oferi, din păcate, interpretarea defectuoasă — atît în concepție, cît și în realizare — a rolului lui Alan Squire. Tonul declamator, de un patetism desuet, păstrat de la început pînă la sfîrșit de Iulian Necșulescu, expresia lui de superioritate încremenită, de erou pe soclu, indică intenția de a înțelege personajul drept un mesager al autorului, un purtător al unor semnificații atît de grele încît actorul s-a lăsat copleșit de povara lor, nemaifiind în stare să se manifeste liber, firesc. Aerul de „condamnat" pe care dramaturgul i-l atribuie personajului nu poate anula viața interioară bogată a acestuia și nu poate fi exprimat prin fixitate nefirească.

Din fericire, echilibrul de valori și sensul real al relațiilor dintre personaje se restabilesc în bună măsură în spectacol datorită interpretării altor personaje. S. Mihăilescu-Brăila, de pildă, a adăugat sincerității și autenticității, care în general îi caracterizează jocul, dînd personajelor sale veridicitate și forță de convingere, o tușă umoristică cu totul specială, în interpretarea Bunicului. Prin jocul nuanțat și prezența permanent activă a actorului, Bunicul nu apare numai ca un reprezentant al unei trecute epoci de eroism, ușor ridicol în evocările sale obsesive și în admirația sa copilărească pentru faptele senzaționale, ci și ca un comentator lucid și hîtru al epocii prezente, de stagnare și mizerie. Între Bunic și Duke Mantee (Colea Răutu) se stabilește, ușor și firesc, legătura de simpatie și înțelegere, căci Bătrînul simte, în banditul din fața lui, nu un gangster oarecare, ci unul din acei „desperados" ai timpurilor de odinioară, un om care „și-a luat lumea în cap" din pricina nedreptăților și mizeriei. Această legătură se creează prin comunicarea spirituală a celor doi actori, înlesnită de interpretarea lui Colea Răutu, simplă, sobră, corespunzătoare scînteii de caldă umanitate cu care autorul și-a înzestrat personajul. Păcat numai că dicțiunea, neglijată de actor, se răzbună pe alocuri, împiedicînd înțelegerea unor replici.

Un rol dificil prin complexitatea și prin ponderea sa în sistemul de imagini și idei al piesei este acela al Gabrielei, pe care tînăra actriță Mariana Mihuț, debutantă, l-a interpretat într-un mod care anunță un talent promițător. Un aspect fizic plăcut, o mare mobilitate a expresiei, capacitatea de a se mișca dezinvolt în scenă, rezerve mari de sensibilitate, controlate de inteligența mereu prezentă, sînt calități care au ajutat-o pe tînăra actriță să-i dea Gabrielei viabilitate, în ciuda unor excese de alintare, salvînd-o de echivoc și justificînd oscilațiile acesteia între spiritualitatea rafinată a lui Alan Squire și senzualitatea frustă a lui Booze.

În interpretarea lui Booze, pe care Sherwood l-a conceput ca pe o antiteză a lui Alan Squire, Silviu Stănculescu a căutat să se debaraseze de unele reziduuri ale interpretărilor sale de pînă acum, în majoritate, eroi pozitivi, adoptînd gesturi și atitudini potrivite unui tînăr cam blazat, cam infatuat, fără prea mari virtuți intelectuale și pentru care dragostea e o simplă satisfacere a instinctului sexual. În parte, eforturile actorului au dat roade. Ceea ce i-a lipsit personajului a fost energia naturală, vitală; el a dat impresia că Booze suferă teribil de pe urma ratării sale, purtînd în el o tristă oboseală, impresie pe care textul o contrazice.

În peisajul uman și social al piesei, soții Chisholm au găsit o interpretare corectă în Ion Pascu și Dina Mihalcea (mi se pare mai izbutită cu nuanța ușor comic-ridicolă pe care i-a dat-o d-nei Chisholm și Grațiela Albini); vajnicul luptător Jason Maple și-a concretizat ridicolul onorabil în interpretarea lui Titu Vedea; tînărul tovarăș de luptă al lui Duke Mantee a fost jucat de Traian Stănescu, alt debutant în București, după o carieră promițătoare la Piatra-Neamț. Alți interpreți au adus o contribuție merituoasă la realizarea unui spectacol condus cu mînă fermă în ceea ce privește desfășurarea acțiunii exterioare, de către regizoarea Geta Vlad, dar cu mai puțină fermitate în ceea ce privește limpezirea sensurilor, după cum se vede și din amputarea — nejustificată — a începutului piesei, în care dialogul celor doi muncitori de la telegraf preciza într-un mod revelator ambianța socială, politică, istorică a dramei.

* * *

Dacă micul han al familiei Maple din *Pădurea împietrită* încerca să creeze o imagine sintetică a Americii anilor '30, barul lui Nick de pe malul Oceanului, din San Francisco, în care Saroyan își adună eroii din *Clipe de viață*, pare să fie, dimpotrivă, un loc izolat de zbuciumul vieții, o oază de liniște și omenie în deșertul sălbatic și amenințător de dincolo de zidurile lui. Așa să fie oare?

Pe William Saroyan, spectatorii l-au cunoscut ca dramaturg de puțin timp, mai întîi prin fugara trecere pe scenele noastre a scurtei drame *Hei, oameni buni!*, prezentată în cadrul concursului tinerilor actori de către teatrele din Constanța și Tîrgu Mureș, iar apoi prin luminosul poem dramatic *Inima mea e pe înălțimi*, prezentat de Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra". De curînd, proza lui Saroyan și-a dezvăluit cititorilor noștri comorile adînci de poezie și sensibilitate, odată cu apariția în limba romînă a culegerii de povestiri, *Unu, doi, trageți ușa după voi.*

Cînd l-a descoperit *The Group Theatre*, în 1939, Saroyan era un prozator cunoscut, și de atunci activitatea sa de dramaturg a continuat bogata sa activitate creatoare din domeniul prozei. S-ar părea chiar că piesele lui Saroyan nu reprezintă decît un alt mod de manifestare a stilului profund original al povestitorului, dînd impresia aceleiaşi neglijenţe în ceea ce priveşte regulile clasice ale compoziţiei, apărînd adesea ca nişte improvizaţii, nişte variaţiuni pe aceeaşi temă.

Dincolo de particularităţile de construcţie dramatică ale teatrului lui Saroyan, pe care numai o gîndire închistată în prejudecăţi îl poate considera nescenic — aşa cum teatrul lui Cehov a fost considerat la început nescenic de către amatorii de intrigă bine ticluită şi de lovituri tari —, afinităţile acestuia cu proza scriitorului sînt evidente, îndeosebi în ceea ce priveşte conţinutul, tendinţa generală, aria tematică. Lumea pieselor lui Saroyan, ca şi aceea a povestirilor sale, este lumea oamenilor simpli, în care scriitorul a găsit întotdeauna zăcăminte bogate de frumuseţe şi bunătate, de încredere şi optimism. Trista experienţă de viaţă a copilului de emigranţi armeni săraci, nevoit să-şi cîştige viaţa de mic, ca vînzător de ziare, liftier, hamal sau lucrător în tot felul de alte meserii, i-a adus scriitorului un inepuizabil bagaj de impresii şi cunoştinţe, pe care-l regăsim transfigurat, în opera lui, în mii de faţete. Notaţia aparent banală a faptului cotidian ascunde de cele mai multe ori profunde şi neaşteptate sensuri poetice. Fără a avea un sistem de gîndire teoretic închegat şi fără a încerca tablouri larg generalizatoare, Saroyan încheagă în opera sa imaginea unei societăţi clădite pe inegalitate socială, generatoare de mizerie şi suferinţă, dar în care frumuseţea şi nobleţea sufletească a omului constituie o veşnică sursă de bucurie regeneratoare. În prefaţa la piesa *Don't Go Away Mad*, scrisă în 1949, scriitorul însuşi şi-a expus crezul, care ar putea sluji drept motto întregului său teatru: „Deasupra ignoranţei şi disperării, deasupra sărăciei şi durerii... înfloresc totdeauna inteligenţa şi graţia, spiritul şi resemnarea, puritatea şi integritatea morală". Aceasta este, de altfel, şi ideea piesei *Clipe de viaţă*, distinsă în anul 1939 cu premiul Pulitzer, pe care scriitorul l-a refuzat din demnitate, şi cu premiul Asociaţiei criticilor dramatici. Merită a fi menţionat şi faptul că, dintre dramaturgii care şi-au început cariera între cele două războaie mondiale, sub semnul mişcării teatrului realist, de critică socială, Saroyan n-a abdicat de la poziţiile lui nici mai tîrziu. Mărturie stau piesele sale scrise după război, dintre care *The Cave Dwellers* (1957) se înscrie pe aceeaşi linie realistă, de dragoste pentru oameni şi optimism încrezător.

Caracteristică pentru creaţia dramatică a lui Saroyan, *Clipe de viaţă* aduce în scenă o umanitate pestriţă, de provenienţă naţională şi socială eteroclită, prin mijlocirea căreia se recompune treptat, aparent spontan, tabloul unei societăţi în mişcare.

Localul lui Nick, italianul cu inima fierbinte, atrage prin atmosfera sa de înţelegere şi încredere, tot felul de oameni, mînaţi aici de dorinţa de a găsi un liman, un adăpost, un rost. Îl găsim aici pe Arabul „sărman şi ars de dor" plecat de mulţi, mulţi ani din „ţara veche", pentru a-şi găsi un rost în „ţara nouă", unde constată însă că nu e „nici o temelie, pe toată linia", pentru că aşa cum spune Saroyan într-o povestire, „sărăcia e aceeaşi, în orice ţară şi în orice limbă", pe vînzătorul de ziare venit din Grecia, pe tînărul sirian tenace, căruia victoria asupra îndărătnicei maşini de bile îi întăreşte încrederea în steaua lui norocoasă, în „ţara tuturor posibilităţilor"; pe Dudley R. Bostwick, micul funcţionar ridicol şi înduioşător în dragostea sa pentru candida infirmieră Elsie Mandelspiegel. Îl găsim pe Harry, artistul autodidact, cu capul plin de idei grozave, care ar putea ajuta omenirii să fie mai fericită, pe negrul Wesley, artist autentic, muritor de foame, căruia inima generoasă a lui Nick îi ghiceşte drama sub pojghiţa subţiată a rezistenţei demne. O găsim pe Kitty Duval, femeia obligată de mizerie să se vîndă, dar care a păstrat în adîncurile ei un fond de puritate neîntinată şi o disponibilitate spre visare, care o ajută să străbată fără să se murdărească mocirla realităţii; pe Tom, găliganul cu suflet de copil, înzestrat cu mari resurse de devotament. Şi îl găsim pe Joe, omul cu venituri materiale inepuizabile, dobîndite pe căi destul de obscure, după propria lui mărturisire, dar capabil, după o viaţă de eforturi, să trăiască urmînd o concepţie proprie, corespunzătoare de altfel gîndirii lui Saroyan, după care idealul ar fi „să nu pricinuieşti nimănui nici un rău". Joe e un martor pasionat şi, uneori, un participant activ la viața din localul lui Nick, un observator atent și, ceea ce iarăși e specific lui Saroyan, un căutător de frumos. „Îmi place să învăț, să studiez tot felul de lucruri... Și cînd învățînd, descopăr frumusețe într-o ființă sau un lucru care ar trebui, după toate regulile, să exprime doar urîțenie sau moarte, atunci îmi dau seama cît de plină de frumusețe e viața. Și asta e bine de știut". Constatare care nu se limitează la o simplă enunțare, ci care devine un resort de acțiune. Căci Joe, pentru a-i da frumuseții un cîmp prielnic de manifestare, intervine în viața lui Kitty Duval și a lui Tom, ajutîndu-i să-și întemeieze un rost; și tot în numele frumuseții și al demnității umane încearcă — cît de ridicol și tragic totodată, în zădărnicia acestui gest, ecou întîrziat al unchiului Vania — să-l ucidă pe Blick.

„Clipe de viață"

Liviu Ciulei (Joe)

Prea realist şi cinstit faţă de sine însuşi şi de spectatori pentru a ignora realitatea sau a-i escamota asperităţile, Saroyan nu se putea limita la prezentarea idilică a atmosferei de pace din cîrciuma lui Nick. Realitatea năvăleşte cu brutalitate în această oază a armoniei, aducînd ecourile grevei docherilor, ştirile din presă despre Hitler şi pericolul războiului, imaginea unei Americi sfîşiate de contradicţii, pe care naivul poliţist Krupp o priveşte cu nedumerire şi deznădejde: „De nimic nu mai sîntem buni. Peste tot numai corupţie. Copii amărîţi care se vînd, şi dac-au terminat clasele primare de cîţiva ani. Toată lumea se omoară să facă bani mulţi şi cît mai iute. Toată lumea joacă la curse şi nimeni nu se duce să se plimbe în linişte pe malul Oceanului. Nimeni nu ia lucrurile pe îndelete şi nu există unul care, într-un fel sau altul, să nu vrea să-l suprime pe celălalt". Şi cînd, în ambianţa de frumuseţe creată prin „prezenţa omului şi-a spiritului omenesc" în localul lui Nick, intervine Blick, reprezentantul puterii, plin de dispreţ faţă de om, Saroyan nu ezită să indice, ca o soluţie pentru salvarea demnităţii umane, gestul violent, înlăturarea radicală a celuia care şi-a umilit semenii.

Regizor şi interpret principal în spectacolul Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra", Liviu Ciulei a desfăşurat o muncă complexă, de profunzime şi subtilitate, orientată spre limpezirea sensurilor textului şi exprimarea acestora într-un limbaj artistic corespunzător stilului lui Saroyan. S-a realizat astfel, cu colaborarea disciplinată a tuturor interpreţilor, un spectacol omogen şi expresiv, în care dinamica ideilor şi a sentimentelor, a vieţii interioare a personajelor prelungeşte în profunzime şi intensitate desenul sumar al acţiunii exterioare, dîndu-i acesteia ritmul viu al unor „clipe de viaţă".

În decorul construit în planuri masive şi de o exactitate extremă, pînă în cele mai mici detalii — mobilierul, cartea de telefon, pianul autentic, etichetele sticlelor de băuturi sau patefonul automat —, creat de Giulio Tincu, şi luminat cald şi îmbietor, viaţa din localul lui Nick se înfiripă treptat, din vorbe, gesturi, mişcări, într-o cadenţă firească. În conducerea colectivului de interpreţi, Liviu Ciulei a dovedit capacităţi dirijorale remarcabile, o ştiinţă a mişcării semnificative, a distribuirii accentelor ideologice şi psihologice, care l-a ajutat să capteze şi să menţină atenţia spectatorilor concentrată pe filonul central, esenţial al acţiunii, fără devieri pe liniile laterale. Lucru extrem de dificil, dată fiind compoziţia aparent anarhică a piesei. Prezente în scenă, personajele nu intră în focarul de atenţie al spectatorilor decît atunci cînd au de îndeplinit o funcţie activă şi dispar cînd şi-au îndeplinit misiunea, deşi continuă să existe şi să se mişte organic. Din trăirea cu convingere a rolurilor, din comunicarea scenică, din gesturi şi priviri expresive se realizează atmosfera caldă, firească, specifică piesei lui Saroyan, care exercită asupra spectatorilor o atracţie irezistibilă.

În această atmosferă generală, de o perfectă autenticitate, cîteva momente nodale reţin atenţia în mod deosebit, prin intensitatea lor gradată, ca trepte spre deznodămîntul revelator. Stăruie încă în amintire momentul de intensă comuniune sufletească a personajelor, împăcate parcă cu soarta, în sunetele pianului lui Wesley şi dansul uşor al lui Harry, moment întrerupt brutal de intrarea lui Blick, a cărui simplă apariţie provoacă stinghereală, tăcere şi teamă. Scena mărturisirilor între Joe şi Mary, care-ar putea să pară absurdă, prin insolitul ei, capătă autenticitate şi veridicitate datorită sincerităţii şi extremei concentrări a jocului celor doi actori (Liviu Ciulei şi Corina Constantinescu, mai puţin Geta Mărutză), în tăcerea reculeasă a celorlalţi. Convenţional adusă în scenă, în cadrul umbrit al cîrciumii lui Nick, camera lui Kitty devine reală prin emoţia concentrată a celor trei interpreţi. Darul lui Ciulei de a stăpîni ansamblul şi de a crea atmosferă atinge un punct culminant în finalul actului IV, în care muzicuţa Arabului picură trist „lacrimile amare" ale cîntecului „de la ţara veche", acompaniată de acordurile sensibile ale pianului la care cîntă negrul Wesley (excelentă contribuţie la realismul spectacolului, adusă de prezenţa autentică şi muzicală a lui Niculiţă Teodoru, evitîndu-se astfel convenţionalul, nedorit aici, al pianului din culise), în timp ce Harry schiţează vagi piruete — moment amintind, prin intensitate, de corul necăjiţilor pensionari ai *Azilului de noapte*.

Piesă „de atmosferă" şi „de ansamblu", *Clipe de viaţă* oferă totodată remarcabile partituri actoriceşti, fiecare personaj al lui Saroyan avînd o individualitate aparte.

„Clipe de viață"

Fory Etterle (Kit Carson) și **Dorin Dron** (Harry)

Gina Patrichi (Kitty Duval) și **Petre Gheorghiu** (Nick)

Prezent permanent în scenă, fără a monopoliza atenţia spectatorilor şi folosind-o numai atît cît funcţia dramatică şi ideologică a personajului o cerea, Liviu Ciulei a realizat un Joe lucid şi sensibil, un gînditor profund şi un observator pătrunzător al oamenilor, plin de dragoste pentru frumuseţea pe care o descoperă în ei, gata să le sară în ajutor, greoi şi stîngaci în acţiunile sale şi chiar cu unele trăsături mai puţin limpezi. Ciulei a izbutit, printr-o trăire şi gîndire intensă, să salveze personajul de la monotonie — trei sferturi din spectacol, acesta stă pe un scaun la masă — exprimîndu-i dinamica interioară, beţia lucidă (fără exagerări exterioare), ritmul interior ascendent. De o expresivitate şi o putere de emoţionare rar întîlnite, Gina Patrichi realizează o Kitty Duval complexă, în care puritatea fetiţei de odinioară luminează învelişul aspru al femeii de stradă, în care graţia inefabilă se îmbină cu grosolănia împrumutată, candoarea, cu experienţa. De la uimirea pe care i-o provoacă întîlnirea cu Joe şi Tom, care o ajută să-şi redescopere resursele de puritate şi de poezie, Kitty parcurge un drum sinuos, pe care Gina Patrichi îl exprimă cu o mare putere de sugestie şi cu o mare mobilitate sufletească. O privire pe sub gene, un gest, un zîmbet timid marchează sensibil modificări ale stării lăuntrice a eroinei, care trece, sub ochii noştri, printr-o adevărată metamorfoză, în clipa cînd, în camera în care îşi plîngea visurile de fetiţă, i se anunţă clientul zgomotos. Iar în scena dansului, în care, sub privirea necruţătoare a lui Blick, Kitty încearcă să schiţeze, stîngaci şi greoi, nişte paşi de dans, mişcările chinuite, rupte, zîmbetul înlăcrimat, crispat şi gesturile frînte ale actriţei sînt de o elocvenţă sfîşietoare.

Accentuînd infantilismul personajului prin elemente exterioare, Sandu Sticlaru a izbutit numai pe jumătate încercarea de a crea un Tom autentic. Mai aproape de personaj prin datele fizice, Dan Damian n-a pătruns încă pînă la lumea interioară, de inocenţă şi devotament pasionat, a acestuia.

Însuşindu-şi organic limbajul italienizat al lui Nick (poate cam exagerat în acest sens), Petre Gheorghiu n-a cedat decît într-o mică măsură ispitei pitorescului, obţinînd deplin succes în compoziţia caracterului şi temperamentului acestuia, impetuos şi de o generozitate cuceritoate, contribuind prin prezenţa sa la realizarea atmosferei scenice generale.

Fermecător în dezinvoltura cu care povesteşte cele mai neverosimile bazaconii, Kit Carson a găsit un interpret inteligent, spiritual în Fory Etterle, a cărui alură de încercat cavaler din Vestul sălbatic a dat o aură romantică unicului gest autentic eroic al personajului însărcinat de Saroyan cu misiunea justiţiară.

Sprinten şi surprinzător în executarea numerelor de dans ale lui Harry, Dorin Dron s-a oprit, cred, la jumătatea drumului în realizarea acestui personaj interesant, văduvind pantomimele şi unele numere coregrafice de sensul tragic pe care textul îl sugerează. Desigur, Harry e un diletant, dar ideile de extremă actualitate pe care el vrea să le exprime artistic, precum şi pasiunea care-l animă, ating uneori o intensitate care impresionează şi care a lipsit din jocul actorului.

Peisajul uman şi social al piesei a fost completat în spectacol de o echipă valoroasă de interpreţi, care au conturat pregnant individualităţile diverse ale lui Saroyan: Mircea Albulescu a realizat robust şi convingător figura docherului Mc Carthy, Dumitru Furdui a stîrnit amuzament în interpretarea colorată, dar măsurată, a lui Dudley Bostwick, Dumitru Onofrei, deşi n-a ajuns la profunzimea necesară, a schiţat corect chipul Arabului, Aurelia Sorescu, în micul portret-bijuterie al Elsiei, Ana Negreanu, Mimi Enăceanu, Ioana Cocea aducînd prezenţe scenice active, ca şi Gh. Oprina, convingător în rolul naivului poliţist dezorientat Krupp. Cam descoperit în aspectul său odios, Nicolae Mavrodin în rolul lui Blick.

Spectacol de o înaltă ţinută artistică, *Clipe de viaţă* dovedeşte vitalitatea realismului, cucerind adeziunea spectatorilor prin puterea sa de comunicare a unui crez umanist. În ciuda unui sentimentalism cam dulceag, care străbate uneori prin text, şi a unor pasaje mai puţin limpezi în semnificaţiile lor, piesa lui Saroyan răsună de pe scena Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" ca mesajul poetic al unei lumi copleşite de tristeţe, prin care răzbate încrederea optimistă în frumuseţea şi demnitatea omului.

Margareta Bărbuţă

CONSTRUCTORUL SOLNESS de H. Ibsen

la Teatrul Național din Cluj *

RAȚA SĂLBATICĂ

la Televiziune **

Avem senzația redescoperirii lui Ibsen, acest gigant al Nordului, și încercăm un sentiment major de satisfacție artistică. Pătrundem în universul marilor sale drame, în lumea acelor personaje care aveau să-i aducă autorului faima europeană și, nu după multă vreme, universală. Vedem ridicate pe verticala scenei cîteva din piesele sale de maturitate și, cu acest prilej, Ibsen ni se recomandă nu numai ca un scriitor de o inegalabilă știință a tehnicii și construcției dramatice, dar și ca un autor foarte modern, precursor al unor spații vaste din dramaturgia contemporană. Uitasem, parcă. Sau — mai exact spus — eram siguri, dar lipseau verificările scenice care să ne susțină convingerile. S-a jucat, s-a reluat, s-a bucurat de bune primiri în rîndul spectatorilor de azi *Casa de păpuși*, piesă extrem de teatrală, și rolul Norei a prilejuit creații realmente valoroase. Dar piesa nu rămîne printre capodoperele lui Ibsen, în ciuda marelui ei efect; forța talentului ibsenian nu o poate diferenția radical de melodramele epocii. Ne-a interesat și experimentul scenic cu *Peer Gynt*, una din piesele cele mai populare din creația ibseniană. Dar am simțit puternic ezitările „de tinerețe" ale dramaturgului, reflectate îndeosebi în caracterul eterogen al lucrării. Așteptam altceva pe scena noastră contemporană. Și iată, prilejul s-a ivit, bogat în semnificative revelații.

Conștiință devastată de întrebări, contradicții, îndoieli și regrete, Ibsen își propune, în piesele sale de maturitate, să surprindă efectele relațiilor vicioase ale vieții burgheze, „strigoii" cu nume ilustre: imoralitatea, ipocrizia, convențiile, prejudecățile... Pornind la dărîmarea idolilor unei societăți bazate pe minciună, dramaturgul încearcă o vastă operă de purificare morală. *Dușmanul poporului* Stockman-Ibsen își denunță ritos intențiile: „Toată societatea trebuie curățită, dezinfectată... Toate sursele vieții noastre intelectuale sînt otrăvite și întreaga noastră societate este clădită pe terenul corupt al minciunii. Ceea ce corupe sînt sforțările ce se fac spre a abrutiza poporul, e sărăcia, sînt mizeriile vieții... Îmi iubesc atît de mult orașul natal, încît aș prefera să-l ruinez decît să-l văd prosperînd pe terenul mocirlos al minciunii și vicleniei". O profesiune de credință care nu mai necesită comentarii. Tocmai ancorarea în realitățile vremii îl determină pe Ibsen să renunțe definitiv la forma teatrului în versuri (care i se părea, acum, artificioasă) și, descins în tumultul vieții sociale, dramaturgul operează o vivisecție lucidă a societății nordice, mic și mijlociu burgheză, nu numai atunci cînd își propune o critică directă a instituțiilor ei, dar și atunci cînd urmărește consecințele nefaste în traiectoria personalităților umane.

Condițiile istorice ale dezvoltării Scandinaviei conferă dramaturgiei ibseniene o structură specifică. Binecunoscutele remarci ale lui Engels sînt edificatoare în privința particularităților teatrului nordic: „Micul burghez norvegian este fiu de țăran liber, și în aceste împrejurări el este un om, în comparație cu filistinul german, degenerat... Și indiferent care ar putea fi, de exemplu, greșelile dramelor ibseniene, ele oglindesc într-adevăr o lume de burghezi, mici și mijlocii, însă o lume complet diferită de lumea germană, o lume în care oamenii mai au caracter și inițiativă, și care acționează în mod independent, chiar dacă adeseori într-un mod ciudat pentru concepțiile străine". Prefațînd, în 1895, drama *Micul Eyolf*, Titu Maiorescu își avertiza cititorii că se vor „atmosferiza" greu cu teatrul ibsenian, care le va părea străin şi în unele locuri straniu. Referirea nu avea, desigur, în vedere doar specificul nordic sau unele influenţe filozofice ale lui Nietzsche sau Kirkegaard în dramaturgia ibseniană. Realităţile social-politice din Norvegia epocii erau definitorii pentru conflictele — să le zicem şi noi stranii, deşi ele par doar stranii — din piesele lui Ibsen.

---

* Regia: Vlad Mugur. Scenografia: Mircea Matcaboji. Distribuția: Septimiu Sever (Halvard Solness), Maia Țipan (Doamna Solness), Miluță Lapteș (Doctorul Herdal), Melania Ursu (Kaia Fosli), Silvia Popovici (Hilde Wangel), Ștefan Braborescu (Knut Brovik), George Mottoi (Ragnar Brovik).

** Regia: Petre Sava Băleanu; Decor: Virgil Miloia; Montaj: Marga Niță; Imaginea: Emil Hențiu, George Dulgheru, George Grigorescu, Constantin Moțiu. Distribuția: Fory Etterle (Werle), Ion Marinescu (Gregers), Octavian Cotescu (Hjalmar). Costel Constantinescu (Ekdal), Gina Patrichi (Gina), Valeria Seciu (Hedwiga), George Constantin (Relling), Grațiela Albini (Ana Soerby), Dumitru Dunea (Molwig), Florin Scărlătescu (Boole), Nicolae Gărdescu (Kasliersen), Lucian Botez (Flor), Dorin Dron (Petersen), Costin Prișcoveanu (Iensen).

Pe de altă parte, natura măreaţă, dar posomorîtă a Nordului, cu pereţi de stîncă la picioarele cărora se frămîntă oceanul, ca şi dimensiunile neobişnuite care îi obligă pe oameni — după cum scria Ibsen — „să se aplece asupra lor înşişi" în singurătatea şi izolarea lor, contribuie la crearea atmosferei de mare tensiune dramatică din piesele de maturitate ale dramaturgului.

Cît despre filonul protestatar al teatrului ibsenian, este de semnalat permanenţa lui de-a lungul tuturor etapelor de creaţie parcurse de dramaturg. Încă la 20 de ani, în prima sa dramă, *Catilina,* Ibsen îşi manifesta afinitatea de aspiraţii cu eroul său, pe care îl considera o victimă a societăţii romane corupte, profund revoltat de spectacolul nedreptăţilor şi abuzurilor de la Roma. Odată cu trecerea anilor şi cu consumarea unor dureroase experienţe de viaţă, mărturisindu-şi interesul pentru marile evenimente contemporane, Ibsen întăreşte tonul criticii sale sociale. După cum spunea el, firimiturile căzute de la masa revoluţiei secolului trecut au fost de mult mestecate şi răsmestecate, gîndirea are nevoie de alimente noi, libertatea, egalitatea, fraternitatea nu mai sînt ceea ce erau „în timpul defunctei ghilotine". Aceste frămîntări şi căutări află cu timpul din ce în ce mai mult loc în dramele sale, chiar atunci cînd unele concluzii ajung să fie defetiste.

Din toate aceste motive, şi din multe altele, ţinînd de natura construcţiei dramatice, jinduiam după marele repertoriu ibsenian, un repertoriu al apogeului, pe care teatrele au întîrziat sau întîrzie încă să-l reprezinte scenic aşa cum s-ar cuveni. De ce?

* * *

O notaţie nervoasă pe un exemplar din *Constructorul Solness,* pe care l-am avut în mînă, acum mai bine de zece ani, la Biblioteca Centrală Universitară, completa lista personajelor cu cîteva sugestii de distribuţie, nume binecunoscute teatrului nostru. Tentaţiile montării, deci, au continuat să existe, deşi piesa (cu excepţia unui fragment insuficient de edificator, montat la televiziune) n-a fost niciodată reprezentată, în ultimii mulţi ani. Meritul reluării — care, în condiţiile date, însumează şi virtuţile pionieratului — revine Teatrului Naţional clujean şi primului său regizor, Vlad Mugur.

Unii critici au menţionat, cu tonul unui sever reproş, faptul că ultimele piese ale dramaturgului — şi implicit *Constructorul Solness* — au aerul unor confesiuni „foarte personale". Observaţia este reală, dar reproşul ni se pare arbitrar. Tocmai aceste experienţe proprii, încorporate în observaţia realistă a lumii înconjurătoare (pentru că toate piesele ultimilor ani de creaţie au valori simbolice generalizatoare), dau textelor un coeficient înalt de viabilitate: studiul psihologic al personajelor este aprofundat şi dezbaterea de idei capătă vigoarea pe care, întotdeauna, trecerea situaţiilor dramatice prin filtrul grav al experienţei proprii o conferă unor mari opere artistice.

Drama lui Solness, arhitectul ambiţios care aspiră spre înălţimile creaţiei, este bogată în sensuri simbolice generalizatoare. Geniul constructorului evoluează semnificativ: la început ridica biserici ca un omagiu adus Creatorului; a început să construiască, apoi, căminuri pentru oameni; pentru ca, odată ajuns celebru, să proiecteze acele case cu turnuri foarte înalte, avîntate spre înălţimi, reprezentînd — într-un fel — o sinteză a idealului cu realul. El, Solness, constructorul îndrăzneţ ce ţinteşte culmile, trece, însă, printr-o stare de dezechilibru, printr-o spaimă existenţială generată de ezitare. Cum spunea Lunacearski, într-un studiu închinat lui Ibsen, „constructorul aparent impasibil, încrezător în sine, tăinuieşte o inimă crispată de îngrijorare." Îi este frică de tineretul vremii, care l-ar putea prăbuşi din turnul aspiraţiilor sale. Îi este frică de oameni, de moarte, este încătuşat de limitele propriei sale capacităţi creatoare.

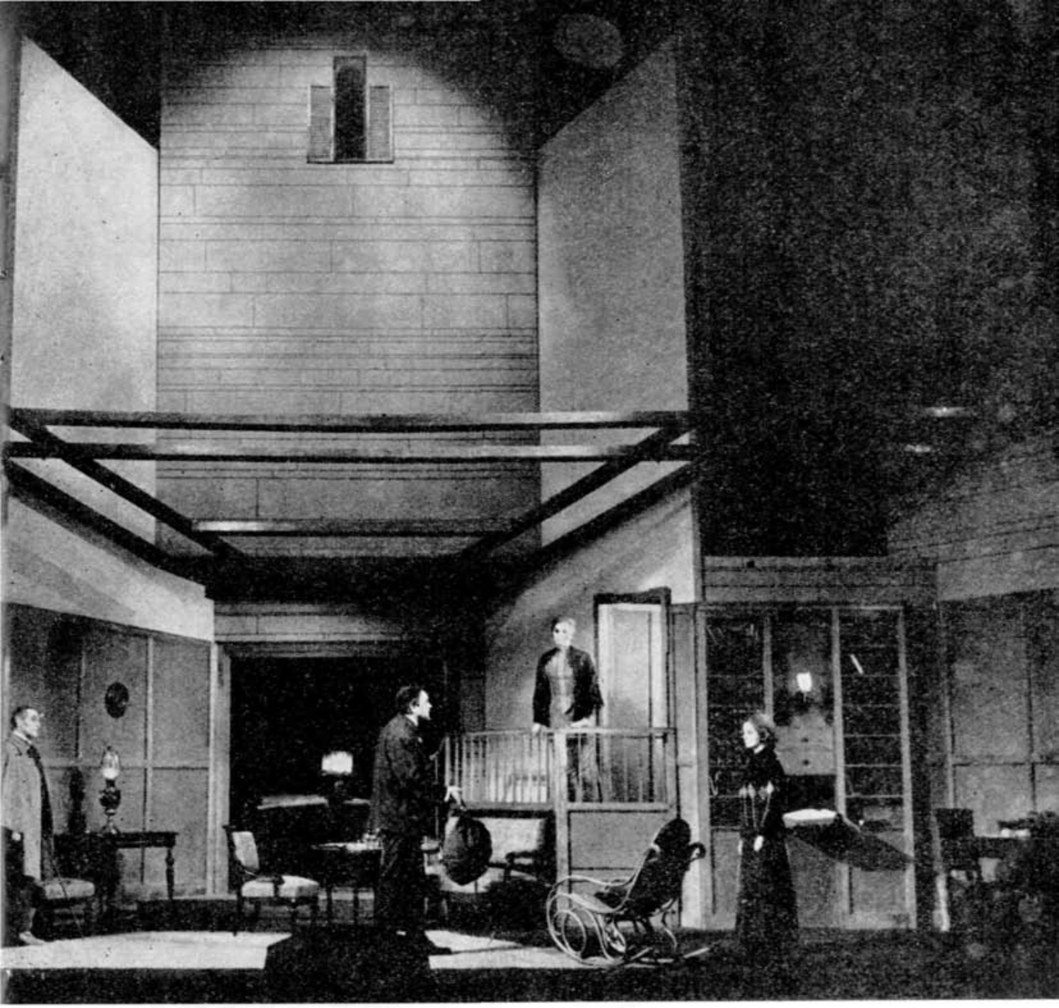
Solness a fost adesea asemuit cu însuşi Ibsen. Apropierile sînt totuşi hazardate, mai ales în ceea ce priveşte evoluţia personajului. Ibsen se poate regăsi, e drept, şi în Solness, după cum îl aflăm în Brand („Brand sînt eu, în cele mai bune momente ale mele" — scria Ibsen), în Peer Gynt („analiza mea a dat multe trăsături şi lui Peer Gynt"), sau, desigur, în Stockman. De altfel, Ibsen generaliza filozofic aceste apropieri: „Nimeni nu poate reprezenta artistic ceva pentru care n-a

Ştefan Braborescu (Knut Brovik) şi Septimiu Sever (Halvard Solness). (Scenă din „Constructorul Solness") găsit, într-un anumit grad și în anumite ceasuri, modelul în sine însuși". Poate că și în prăbușirea lui Solness transpare inflexiunea elegiacă a dramaturgului care meditează, la capătul unui drum lung, asupra realizării propriilor idealuri. Dar dincolo de aceste apropieri (sau de altele, eventuale, emise cu mai mult sau mai puțin temei), în figura lui Solness, Ibsen și-a propus neîndoios să dezvolte o problematică largă privind zbuciumul spiritului creator. Cu ample disponibilități creatoare și umane, Solness se constituie, prin afirmațiile și negațiile sale, ca un personaj complex și contradictoriu. Solness este, în același timp, un învingător și un învins. Un învingător — pentru că a atins culmi de nimeni cercetate, întreprinzînd o operă pozitivă, de edificare a unor concepte anticonservatoare. Și un învins — pentru că, din turnul său simbolic, se prăbușește iremediabil. în prăbușirea lui Solness — care cade, pur și simplu, pentru că „suferă de amețeli" — intuim o critică neiertătoare la adresa micii burghezii a vremii, incapabilă să-și realizeze idealurile, tocmai pentru că și le-a trădat prin inconsecvență, ezitări și — din nou asemenea lui Solness — prin teamă, o teamă disperată față de spiritul progresist al vremii.

Deși în *Constructorul Solness* există o reală influență a filozofiei lui Nietzsche (să nu uităm și acel „je disparais en Annonciateur"), după cum în disperarea eroului se reflectă înrîurirea lui Kirkegaard, apare evident faptul că gîndirea lui Ibsen se deosebește fundamental de doctrinele acestor filozofi, mai ales sub raportul concluziilor etice. La Ibsen, iubirea se înfrățește adesea cu geniul și, dacă în *Brand* prilejuia „zboruri" fantastice, în *Constructorul Solness* ea aduce în scenă, pregnant, poezia romantismului. Personajul — puțin ciudat, dar fermecător — al Hildei reprezintă răsăritul unei vieți noi, o rază de lumină, în lumea siluetelor apăsătoare, destinate, parcă, să sporească spaima genialului constructor. Ea va provoca, implorîndu-l să repete gestul simbolic al suirii pe culmi, dramaticul sfîrșit. Viața cea adevărată duce, deci, la sfîrșitul acestui Solness minat de contradicții ; critica socială a lui Ibsen funcționează lucid și în acest caz, lăsîndu-ne să întrevedem semnificații ce depășesc cu mult aparențele.

Incendiul casei vechi (simbol al trecutului) i-a grăbit lui Solness împlinirea vocației de arhitect. „Focului acestuia — spune constructorul — îi datorez că am putut să dau altora căminuri, să le construiesc locașuri luminoase, unde tată, mamă și copii vor putea trăi fericiți. Dar ca să ajung a da altora căminuri a trebuit să renunț eu însumi pe vecie de a-mi înfiripa vreunul". Poate că, prin aceste cuvinte ale constructorului, Ibsen are în vedere cea mai dureroasă și mai dramatică amintire a sa : exilul, lunga emigrație, cei 27 de ani de pribegie petrecuți departe de țară, în Italia, Austria, Germania.

Recitind și văzînd pe scenă *Constructorul Solness* ni se confirmă din nou legătura dintre teatrul ibsenian și dezvoltarea ulterioară a scrisului mondial. Așternem pe hîrtie doar cîteva nume de mari dramaturgi pe care-i socotim — într-o măsură mai mare sau mai mică — „debitori" teatrului ibsenian : Cehov, Bernard Shaw, Pirandello, Gerhardt Hauptmann, Wedekind, Maeterlinck, Tennessee



Scenă din spectacol („Constructorul Solness")

Williams... Este o dovadă de forţă şi vitalitate a unei dramaturgii pe care anii, mulţi, n-au reuşit s-o îndepărteze de noi. Dimpotrivă.

În spectacolul său, pe scena Naţionalului clujean, Vlad Mugur s-a întîlnit pentru prima oară cu Ibsen: „Am început prin a uita tot ce am pus în scenă pînă acum, pentru a-l descoperi numai pe el", spune regizorul, definindu-şi, totodată, un crez artistic: „A pune în scenă pe Eschil, Shakespeare, Gorki, Ibsen, Maiakovski înseamnă a descoperi legi pentru fiecare în parte". Limbajul regizoral al lui Vlad Mugur, cunoscut din mai multe spectacole anterioare, nu se anunţa tocmai apropiat de tradiţia montării „nordice". De fapt, spectacolul clujean nici nu respectă această tradiţie şi, totuşi, se constituie ca o montare foarte ibseniană, pentru că gîndirea regizorală a aflat căi eficiente — şi, într-o măsură, originale — de comunicare între ideile textului şi spectatorul contemporan (am vrea să subliniem o nuanţă: spectatorul *nostru* contemporan).

Spiritul operei ibseniene a fost sensibil asimilat de regizor: drama se situează, evident, mai mult pe planul conştiinţei decît în linia acţiunii exterioare. Intensitatea „dramei de idei“ se transpune pe scenă într-o gradare judicioasă. Explicaţiile retrospective, revelaţia progresivă a trecutului personajelor contribuie la închegarea unei ridicate tensiuni scenice — foarte potrivită pentru dezlănţuirea conflictului, pregătind şi anunţînd, parcă, imanenţa deznodămîntului tragic. Încordarea atinge adesea valori maxime, relaţiile dintre personaje sînt stabilite cu clarviziune artistică. Regizorul a urmărit cu multă fineţe psihologică evoluţia sinuoasă a lui Solness în universul moral înconjurător, claustrarea sa, apoi refugiul odihnitor în „regatul de portocali“ al Hildei, ezitările sale privind drumul pe care trebuie să-l urmeze în viitor. Vlad Mugur reuşeşte să definească foarte veridic şi viu raporturile eroului cu fiecare dintre celelalte personaje.

Sensurile de critică socială ale textului sînt de asemenea evidenţiate fără ostentaţie, cu vigoare expresivă. Prin cuvintele lui Ibsen, spectacolul clujean denunţă relaţiile dure de la patron la salariat, dintre Solness şi bătrînul meşter Knut Brovik, exponent al unor depăşite concepţii artistice. Aceleaşi relaţii, aproape neomenoase, se stabilesc între Solness şi tînărul Regmar Brovik, persecutat tocmai pentru că reprezintă, pentru genialul constructor, „pericolul“ generaţiei care vine, schimbul de mîine. Critica familiei bazate pe minciuna căsătoriei de convenienţă (care l-a preocupat adesea pe Ibsen) este, de asemenea, subliniată în spectacol; soţia lui Solness, Alina, e un automat fără suflet, o fiinţă copleşită de amintiri fără scăpare. Toate acestea contribuie la profilarea unui univers moral în care prezenţa Hildei contrastează flagrant.

Mai bine decît orice altă linie a conflictului, regizorul desenează evoluţia scenică a Hildei. Concentrîndu-şi atenţia în acest sens, Vlad Mugur dovedeşte preocuparea de a lumina toţi mugurii (să ni se ierte jocul, neintenţionat, de cuvinte) de speranţă şi încredere, răsăriţi pe trunchiul dramei ibseniene. El a descoperit cu abilitate, printre rînduri, acele elanuri luminoase, care prezic viitorul, ce străbat ca un leit-motiv textul ibsenian. Elanuri pe care, de altfel, şi-a propus în mod deliberat să le descopere, văzînd în Hilde „viitorul, cîntecul cu care trebuie să plece în inimă spectatorul“. Semnificaţia accentuat metaforică dată Hildei conferă montării poezie. În această reuşită, îndeosebi, recunoaştem o particularitate a stilului regizoral propriu şi altor montări, mai vechi, ale lui Vlad Mugur.

Distribuţia omogenă a spectacolului este o garanţie de ţinută. Pentru principalul rol al dramei, regizorul a invitat în spectacol un actor bucureştean, pe Septimiu Sever, alegerea lui dovedindu-se cît se poate de întemeiată. Actorul a studiat în profunzime caracterul contradictoriu al constructorului Solness. Reacţiile sale sînt nuanţat diferenţiate în raport cu un personaj sau altul, pe o gamă destul de întinsă: el este, alternativ, abil şi distant, rece şi pasionat, indiferent şi calculat. În scenele cu Hilde, variat concepute, Solness se dovedeşte combinativ şi avîntat, lăsîndu-ne să-i întrezărim, disimulate, disponibilităţi spre poezie. O bună doză de sinceritate, de simplitate, caracterizează jocul lui Septimiu Sever; doar intonaţia romantică — pe alocuri —, sau gestica uneori exagerată ştirbesc, încă, unitatea personajului, fără a-i pune sub semnul îndoielii viabilitatea. Silvia Popovici, în rolul frumos şi dificil al Hildei, parcurge o experienţă actoricească inedită pentru ea, jucînd cu aceeaşi mare sensibilitate care-i caracterizează, dintotdeauna, creaţiile. De la entuziasmul şi umorul şugubăţ al primelor apariţii, pînă la efuziunile poetice şi, apoi, la patetismul tragic al momentelor din final, actriţa desenează, cu limpezimi de cristal, un personaj memorabil, a cărui puritate morală şi tinereţe spirituală sînt, într-adevăr, cuceritoare.

Celelalte personaje se integrează armonios în spiritul montării. Maia Ţipan schiţează profilul doamnei Solness într-o tonalitate destul de potrivită pentru a evidenţia infirmitatea sufletească a acestui personaj mutilat de convenţiile societăţii, care-şi trăieşte viaţa sub semnul unei fatalităţi aproape mistice. În rolul doctorului Herdal (confident tipic în dramaturgia ibseniană), Miluţă Lapteş este un partener bun de joc pentru toţi ceilalţi interpreţi, încercînd să stabilească „punţi de legătură“ între firile diametral opuse ale conflictului (Solness-Alina; Hilde-Alina), cu o remarcabilă putere de adaptare la jocul interlocutorului. Melania Ursu creează o foarte ibseniană Kaia Fosli (cum s-a mai remarcat, cu o uşoară umbră cehoviană), dînd printr-o ţinută gravă şi tonuri joase, profunde, multă discreţie sentimentelor. Tînărul Ragnar Brovik este interpretat cu o vigoare tinerească, adesea reţinută, care răbufneşte spre final, de George Mottoi, la primul său rol pe scena clujeană. Impresionează în mod cu totul şi cu totul deosebit apariţia patetică a artistului poporului Ştefan Braborescu, în rolul bătrînului meşter Knut Brovik: prezenţa sa în spectacol depăşeşte semnificaţiile unui simplu rol, actorul evocînd, în cîteva replici, o viaţă de om.

Avîntate pe verticală, cele trei decoruri ale lui Mircea Matcaboji dau forţă expresivă aspiraţiilor spre culmi ale constructorului Solness. Frumos stilizat şi esenţializat, cadrul scenografic, conceput în spiritul montării (şi, deci, refuzînd tentaţia copleşitoarei naturi nordice), dimensionează drama pe coordonatele ei primordiale.

* * *

Ne-a bucurat, neîndoios, întîlnirea cu personajele din *Raţa sălbatică,* pe care ne-a înlesnit-o televiziunea, deşi regretul de a nu fi văzut încă, pe scena unui teatru, această piesă de rezistenţă a teatrului ibsenian rămîne mai departe „în picioare". Convingătoare, montarea Studioului de televiziune a pus textul într-o lumină edificatoare.

Drama omului mediocru, care se complace într-o existenţă bazată pe minciună tocmai pentru că n-are curajul să înfrunte adevărul, stă în centrul acţiunii piesei şi determină evoluţia conflictului.

Raţa sălbatică este, în mult mai mare măsură decît *Constructorul Solness,* spre exemplu, o piesă de acţiune, cu o vie dinamică exterioară. Intenţiile autorului sînt materializate, îndeosebi, în două personaje. Unul e tînărul Gregers Werle, un însetat de absolut, exaltat primejdios prin idealismul său; trecînd printr-o „febră acută de onestitate", Gregers este acela care caută să-l desprindă pe Hjalmar din mrejele existenţei sale mincinoase, fără a-şi da seama că numai oamenii moralmente puternici şi sănătoşi pot suporta asprimea adevărului şi a acţiunii. „Ia-i unui om mediocru minciuna vieţii; să ştii că-n clipa aceea îi iei şi fericirea" — îi spune doctorul Relling. Acesta ilustrează al doilea pol al problemei etice, ca partizan al „narcotizării" morale, care a învăţat, dintr-o îndelungată experienţă, să ia viaţa aşa cum este ea.

Aşa cum lui Hjalmar numai minciuna poate să-i asigure liniştea căminului, bătrînului Ekdal trebui să i se lase „podul casei", lumea de vechituri a iluziei, loc de refugiu din viaţa activă. Printre brazii de crăciun adunaţi în fiecare an şi printre iepurii de casă, în podul de vechituri al iluziilor se află şi raţa sălbatică — simbolul liric al dramei. Atinsă de plumbul unui glonte, salvată de un cîine de vînătoare, raţa sălbatică din podul casei lui Ekdal nu-şi mai poate relua existenţa dinainte, ci, cu plumbul în aripă, continuă să trăiască fără a mai spera să revadă cerul sau marea. De obicei, raţele sălbatice rănite caută să se scufunde spre a-şi găsi sfîrşitul: „Aşa e cu raţele sălbatice: se lasă atît de afund cît pot, se încurcă prin ierburi ori se zbat în nămolul de la fund, şi pe urmă nici că se mai ridică vreodată". Membrii familiei Edkal sînt, cu toţii, asemenea raţei sălbatice din podul casei, poartă în aripi plumbul ratării în minciună. Pe ei, Gregers, aidoma cîinelui de vînătoare, vrea să-i „salveze", să-i aducă, inutil, la suprafaţă...

Raţa sălbatică are, poate, o concluzie uşor defetistă. Dar revolta împotriva traiului meschin, mic-burghez din lumea lui Ibsen capătă amploare şi revelatorii dimensiuni. În casa Ekdal, personajele trăiesc parcă în „adîncul mării". În jurul lor — nemişcarea. Un dulap vechi cu sertare şi cu un fel de oblon, un ceasornic mare, cu chipuri, care ar putea să umble; dar ceasornicul nu umblă, tocmai pentru că vremea stă în loc.

Spectacolul realizat de Petre Sava Băleanu redă pregnant, încă din genericul filmat, această atmosferă de mlaştină stătută. Apoi, pe parcursul montării, regia a dovedit capacitate reală de a crea o atmosferă dramatică, corespunzătoare situaţiilor-limită în care sînt aduse personajele. Posibilităţile de introspecţie specifice televiziunii au permis regizorului expresive confruntări de prim-planuri între pilonii conflictului, astfel încît tendinţele directoare ale piesei capătă relief. Mai puţin ingenioase au fost rezolvările unor momente de factură simbolică. În acest sens, podul cu vechituri al casei Ekdal a fost conceput scenografic pe linia unei minime rezistenţe. Aşa cum în *Strigoii* ploaia deprimantă însoţeşte permanent drama apăsătoare a mamei şi fiului, aşa cum în *Brand* cadrul de o austeritate sălbatică corespunde direct caracterului fanatic al pastorului, în *Raţa sălbatică,* atmosfera din „podul casei" lui Ekdal trebuia să învăluie întreaga evoluţie a conflictului, sugerînd viu trimiterile simbolice din text. Posibilităţile ample ale spectacolului de televiziune ar fi putut înlesni soluţii mai atractive, mai îndrăzneţe.

Cu o îndrumare regizorală adesea ireproşabilă, spectacolul televiziunii a trăit în primul rînd datorită excelentei echipe actoriceşti. Primul merit ni se pare a fi alcătuirea distribuţiei: actori de frunte de la diferite teatre bucureştene (exclusiv actori buni!) au jucat roluri foarte apropiate de sensibilitatea lor. Şi rezultatele au fost deosebit de convingătoare. Octavian Cotescu a desenat laşitatea lui Hjalmar în culori vii, punînd accentul pe resorturile morale (mai bine zis, fals morale) care îi determină fiecare acţiune. Excelent s-a dovedit George Constantin, un doctor Relling „de zile mari", în care sarcasmul, ironia, umorul s-au împletit armonios, conturînd un aparent cinic, în fond, un mare lucid. Ion Marinescu a fost un Gregers dinamic şi impetuos în acţiunea de „purificare" întreprinsă, reuşind să acuze absurditatea cruciadei moraliste a eroului. În rolul bătrînului Werle, Fory Etterle a pătruns profund speculaţiile interesatului om de afaceri, oferindu-ne imaginea neostentată a unui caracter urît, lipsit de scrupule. Şi interpretele feminine au creat tipuri de reţinut: Gina Patrichi (doamna Ekdal) a „prins" pînă la ultimul amănunt revelator condiţia modestă a personajului, în timp ce Valeria Seciu a jucat cu exuberanţă — la început — şi apoi cu inflexiuni tragice tristul destin al Hedwigăi. Mai puţin a reuşit Costel Constantinescu să compună apariţia fantomatică, stranie, iremediabil condamnată, a bătrînului Ekdal, în timp ce unii interpreţi ai consilierilor din actul întîi şi-au cabotinizat, pe alocuri, personajele.

Poate că spectacolul a demarat mai greu; este cert, însă, că mai tîrziu, el a atins adesea valori maxime. În ansamblu, montarea reprezintă un meritoriu succes, şi este cazul să apreciem încă o dată iniţiativele televiziunii (din capodoperele lui Ibsen s-au mai reprezentat, cu alt prilej, alături de montările amintite, fragmente din *Hedda Gabler*) în promovarea unei dramaturgii de calitate.

* * *

„Demonstraţiile" Ibsen realizate de Vlad Mugur la Cluj şi de Petre Sava Băleanu la televiziune ni se par concludente în multe, foarte multe privinţe şi sîntem convinşi că ele vor reprezenta — în perspectiva evoluţiei spectacolului nostru contemporan — punctul de pornire al unor noi şi semnificative „redescoperiri".

Călin Căliman

TEATRUL „C. I. NOTTARA"

EXPERIMENTUL 3. 3. 3. — Pirandello, Mortimer, Schisgal

„Un caz din oficiu" de John Mortimer. Regia: George Teodorescu. Scenografia: C. Piliuţă. Distribuţia: Ludovic Antal (Morgenhall), Sandu Sticlaru (Fowle).

„Omul cu floarea" de Luigi Pirandello. Regia: Cornel Todea. Scenografia: Al. Ciucurencu. Distribuţia: Mihai Heroveanu (Clientul), Mircea Anghelescu (Omul cu floarea).

„Tigrul" de Murray Schisgal. Regia: Dinu Cernescu. Scenografia: Dan Nemţeanu. Distribuţia: Ileana Predescu (Gloria), Ştefan Iordache (Ben).

Nu este nimic misterios în formula grafică a afişului Teatrului „C. I. Nottara". Este vorba de trei piese într-un act, acţiunea fiecăreia fiind purtată de cîte două personaje. Şi cît univers de umanitate şi meditaţie cuprind acestei trei lucrări din genul scurt al dramaturgiei! Nimic nu este de prisos — dezbaterea se conturează prin idei şi situaţii, fără încărcătură de element spectacular (şi, totuşi, cît de spectaculoase sînt cîteşitrei!). În muzică, asemenea realizări s-ar chema sonate. Mă gîndesc — pe cale de asociaţie — că am putea ajunge la un spectacol alcătuit din trei monoloage (cifra nu este însă fatidică), prilejuind tot atîtea sinteze filozofice exprimate prin arta scriitorului de teatru, încercare perfect realizabilă.

Ceva mă îndeamnă să încep cu Pirandello analiza (pretenţios cuvînt) a spectacolului de la Teatrul „C. I. Nottara". Cu el, nu din cine ştie ce prejudecată ori preferință, ci pentru bunul motiv că *Omul cu floarea* se referă la o perioadă și o lume care astăzi — acolo unde există — trăiește, în parte, și urmările unei cecități și ale exacerbării egoiste (la care se referă, între altele, Pirandello), perioadă pe care am putea-o numi foarte bine „nouvelle belle époque“, noțiune ce pare a caracteriza vremea dintre cele două războaie mondiale.

Ce se ascunde în mica întîmplare dintr-o cafenea, între două trenuri ale unuia și o plecare fără întoarcere a altuia? Două moduri de a gîndi despre existență — unul închis în prezentul urmărit în opulența și satisfacția mărunt-burgheză a celui pentru care întregul orizont înseamnă azi; celălalt — o intuiție sumbră în privința viitorului lovit de o morbiditate ale cărei rădăcini sînt în acel prezent (prin întreaga sa operă, Luigi Pirandello a căutat să violenteze spre a încerca să deschidă oamenilor ochii și să le forțeze conștiința către ceea ce am putea numi gravitatea inconștienței, către responsabilitatea actului de viață și de civism).

La prima privire, *Omul cu floarea* ar fi confruntarea a două moduri de a privi viața: unul — cum spuneam — axat pe azi; altul, condiționat de o urgență exprimată metaforic de Pirandello (între altele, pasionat discipol al lui Esculap) prin caracterul ultimativ al maladiei necruțătoare. Deajuns însă să luăm contact cu această mică întîmplare dramatică, ca să vedem că ea exprimă un moment și o lume. Este exact perioada care a însemnat un hiatus în conștiința generală, terenul pe care se poate grefa maladia socială de astă dată.

Cazul din oficiu al lui John Mortimer (de altfel, toate cele trei piese ce alcătuiesc spectacolul coupé sînt, într-un fel sau altul, cazuri) este o ironie cu direcții precise și multiple.

Nu interesează omul și adevărul, ci formula prin care se stabilește vinovăția sau nevinovăția lui. Iată datele unei lumi. Totul în jurul „criminalului ratat“ Fowle pare sclerozat, rigid, lipsit de vibrație. Întregul aparat justițiar — nevăzut în scenă, dar prezent prin „spiritul lui“ — pare pre-

„UN CAZ DIN OFICIU“ de John Mortimer. **Sandu Sticlaru (Fowle) și Ludovic Antal (Morgenhall)**

ocupat de respectul pentru modalitățile lui justițiabile. Însuși omul legii, un avocat ratat, de astă dată, nu este altceva decît expresia aceluiași formalism devitalizat și inutil. Nu contează nici pentru el, nici pentru instituția legii pe care o reprezintă și o servește (cum poate el, mai bine sau mai prost), decît trimful acesteia asupra omului, și nu al omului prin adevăr. În așa fel încît justiția (expresia balanței drepturilor și obligațiilor civice) devine — și astfel o privește cu tot sarcasmul său și Mortimer — oarbă de-a binelea, dar nu în sensul echității ei, ci al sclerozării unui nerv vital.

Tigrul, în sfîrșit, este alt caz, de violentă manifestare a nemulțumirii civice, a nonconformismului. Schisgal pare a pune în discuție — pe un ton alert, degajat și spiritual, dar nu lipsit de seriozitatea concluziei — însuși conceptul de „tînăr furios". (Aș fi tentat că cred că-l deranjează pe autor, și încă foarte mult, însăși moda exprimată în faimoasele „valuri" care se tot succed și nu lasă mai nimic în urma lor.) El pune față în față două personaje: unul, Gloria, expresia docilității inerte și a conformismului inconștient, netulburat de nici o adiere, de nici o problemă de viață; celălalt, Ben, un furios violent (dacă nu este o echivalență de termeni), „fundamentat" pe o teorie autoelaborată. Personajul vădește dorința de a-și cultiva spiritul, dar este ostil oricărei metode disciplinate, considerînd-o — în confuzia lui — echivalentă conformismului. Paralel cu aceasta, eroul nostru face ușor citibilă existența unui semidoctism prețios, ridicol fără să știe, negînd totul în ordinea unor valori stabilite, fără prea multe scrupule, dar și fără competență uneori, animat de o dorință de autentic uman (una din puținele trăsături pozitive), care apare imediat viciată de abuzul de protest și de puțin consecventa luptă cu sine însuși, pentru adevărul ridicat la rangul de precept.

Schisgal confruntă două maniere de a exista, spre a pleda astfel *ipso facto* pentru autenticitatea trăirii, pentru ceea ce este real și comun oameni-

„OMUL CU FLOAREA" de Luigi Pirandello. **Mihai Heroveanu (Clientul)** și **Mircea Anghelescu (Omul cu floarea)**

lor, dincolo de încorsetările pe care tendinţele şi valurile protestatare le atrag pînă la urmă.

O piesă pe un ton de şarjă, pledînd adevărul rîzînd, dar fără să stingă ceea ce este amar în dezvăluirea realităţii.

Trei piese în trei stiluri, întinzînd pe cîteva decenii reflectarea societăţii, ne duc la constatarea unei trăsături comune la autori atît de diferiţi totuşi. Era clar că o asemenea înmănunchiere nu putea decît să ridice probleme în realizarea unui spectacol coupé. Mai întîi, de ordinul regiei. Teatrul „C. I. Nottara“ a optat pentru trei regizori, oferindu-ne prin aceasta o primă şi interesantă constatare : de formaţii, stiluri şi preferinţe diferite, cei trei directori de scenă au vădit o trăsătură comună — sobrietatea (asociind acesteia, imediat şi în mod necesar, pe aceea de maturitate a gîndirii lor artistice).

Toate cele trei lucrări se bucură de o transpunere în care primează căutarea asiduă şi neobosită a ideilor şi climatului lor. Se folosesc mijloace expresive şi adecvate de punere a lor în lumină şi, cu unele excepţii, se practică o artă actoricească de comunicare sinceră şi neostentată, în care firescul este o rezultantă binevenită. Regizori şi actori se străduie să afle ce spun autorii, pentru a găsi apoi şi modul cum trebuie să realizeze ei acest lucru pe scenă, spre a fi, cum s-ar zice, în spiritul vremii (din punctul de vedere al unei arte teatrale contemporane).

Tripticul regizoral George Teodorescu, Cornel Todea şi Dinu Cernescu şi-a demonstrat maturitatea. Lui George Teodorescu i se poate reproşa faptul că n-a stăruit îndeajuns să acordeze interpretarea lui Ludovic Antal la sinceritatea absolut necesară şi atît de elocvent realizată de Sandu Sticlaru în piesa lui Mortimer. Cornel Todea are meritul de a fi aflat o gradaţie ce reliefează dramatismul piesei lui Pirandello, măsura şi discreţia lui au ajutat *Omului cu floarea* să dobîndească atmosfera şi acea undă de nelinişte ce se ascunde mereu, chiar şi sub zîmbete, în opera lui Pirandello.

Dinu Cernescu a arătat multă măsură şi pondere în folosirea şarjei, pe

„TIGRUL“ de Murray Schisgal.
Ileana Predescu (Gloria) şi Ştefan Iordache (Ben)

care n-a împins-o la expresii de violență lipsite de artisticitate. *Tigrul* este o transpunere scenică în care actorii au fost pe deplin ajutați să realizeze un recitativ pe o partitură deosebit de dificilă.

Și acum, despre actori. Aș vrea să vorbesc întîi despre realizarea Ilenei Predescu, din piesa lui Schisgal. Este de reținut, la această înzestrată actriță, talentul ei de a pune surdină chiar violențelor din text, spre a obține un efect mai profund asupra spectatorului, care ar putea fi uneori tentat să se oprească la suprafața unei replici. Trăsăturile de caracter ale personajului ei dezvăluie date profunde, credibile și dăltuite cu vigoare. O acompaniază cu un talent deosebit tînărul debutant în teatru ca și în film, Ștefan Iordache, căruia un singur element i-ar putea fi reproșat : imperfecta dicțiune pe alocuri, care scapă atît actorului cît și regizorului, dar nu și spectatorului.

Sandu Sticlaru, cu virtuozitatea-i atît de cunoscută, din păcate n-a avut aici replicantul care să-i tempereze pornirea spre demonstrația solistică. Dar înfăptuirea lui nu este mai puțin meritorie. Mircea Anghelescu ne surprinde prin firescul pe care îl arborează, chiar dacă sub el se ascunde o timorare proprie celor ce sînt destul de rar aduși în contactul cu publicul. Un actor discret și foarte prezent, chiar cînd nu are o bogată replică, este M. Heroveanu. Așa ne-a apărut el și în piesa lui Pirandello.

Doi pictori și un scenograf — Al. Ciucurencu, C. Piliuță și Dan Nemțeanu — au asigurat, prin talentul lor consacrat, cadrul plastic al acestui experiment de teatru.

Mircea Alexandrescu

TEATRUL NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE“

„ÎNȘIR-TE MĂRGĂRITE“ de Victor Eftimiu

Regia : Miron Niculescu. Decor și costume : Jules Perahim. Distribuția : Nicu Dimitriu (Alb-Împărat) ; Tanți Economu și Maria Voluntaru (Împărăteasa) ; Alfred Demetriu și Marin Negrea (Crainicul) ; Tina Ionescu și Viorica Petrescu (Maranda) ; Catița Ispas și Elisabeta Preda (Milena) ; Adela Mărculescu (Sorina) ; Florin Piersic (Făt-Frumos) ; Ioana Bulcă (Ileana Cosinzeana) ; Mitzura Arghezi (Floarea Soarelui) ; Emil Liptac și Liviu Crăciun (Zmeul Zmeilor) ; Gr. Nagacevschi (Buzdugan) ; Const. Rauțchi și Dida Calimachi (Vrăjitoarea) ; N. Enache și Victoria Corciov (Kunda) ; Mircea Cojan și Fifi Harand (Sura) ; Const. Stănescu și Cosma Brașoveanu (Păcală) ; I. Horațiu (Moș Toader) ; Costache Diamandi (Moș Dumitru) ; Ion Iliescu (Moș Marin) ; Petre Pătrașcu (Mitrea Geambașul) ; Adriana Piteșteanu și Zoe Gherasimat (Femeia) ; Didona Popescu și Catița Ispas (Fata) ; Draga Olteanu și Virginia Ciupagea (Băcița) ; Mihai Fotino și Gh. Popovici-Poenaru (Neam de Vodă) ; Igor Bardu (Voie-Bună) ; Liviu Crăciun (Țară-Bună) ; Nicolae Pereanu (Murgilă) ; C. Giura și Costache Diamandi (Ion Voevod) ; Cosma Brașoveanu și Const. Stănescu (Apă Dulce), Cosma Brașoveanu, Const. Stănescu și Cristian Babeș (Fluieră Vînt) ; Gh. Popovici-Poenaru și Victor Moldovan (Banul Scamă) ; Marian Hudac și C. Giura (Banul Pungă) ; Gh. Cristescu (Zorilă); Remus Giurgiu (Gerilă) ; Nicolae Pantazi (Banul Spadă).

Maeterlinck își făcuse prin *Pasărea albastră* o strălucită intrare în lumea plină de culori mirifice a copilăriei.

Și e limpede că el a înțeles misiunea înaltă a acestei literaturi cînd spunea :

„Pentru copii există aceleași obiective ca și pentru cei mari, numai că ele trebuie să fie expuse potrivit înțelegerii copiilor, fapt care formează una dintre cele mai importante laturi ale acestei probleme. Literatura pentru copii, deci și teatrul, trebuie să îmbogățească copiii cu cunoștințe, să lărgească cercul lor de a privi realitatea, purtînd copiii prin lumea ei vastă. Dar pentru acest lucru e nevoie ca lumea întreagă să fie însuflețită.“

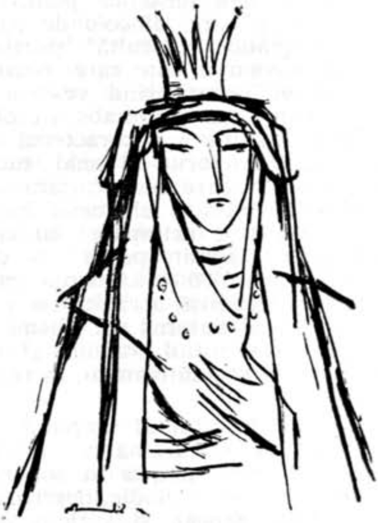
Cel mai bun scriitor pentru copii poate fi numai un poet cu suflet mare și o bogată fantezie. În copilărie, cea mai însemnată capacitate intelectuală, cea mai activă forță spirituală este fantezia. De aceea, în literatura pentru copii tot universul trebuie să fie însuflețit și luminat de jocul imaginației poetice. Literatura pentru copii trebuie să cuprindă o intensă viață artistică, „viața imaginilor“, „nuvela vie“, „drama vieții“ ; ea trebuie să se structureze pe un subiect bogat în dinamism.

De fapt, sînt folosite aceleași mijloace de reprezentare ca și în literatura pentru adulți, doar că în lite-

INTERPREȚI DIN SPECTACOL

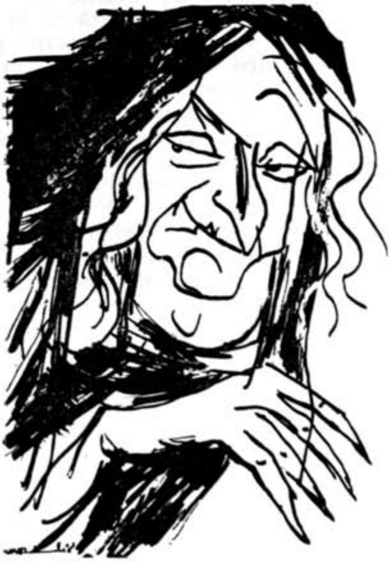
văzuți de:

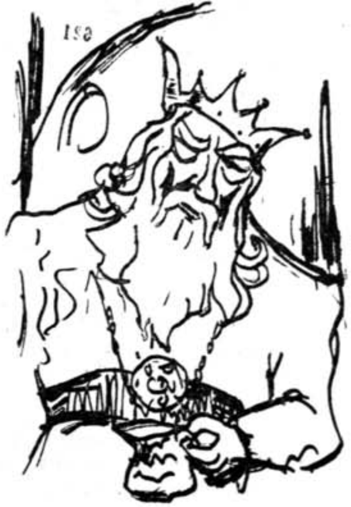
Silvan



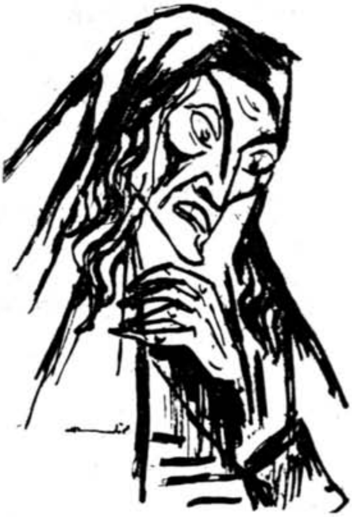
Tanți Economu (Împărăteasa)

C. Rauțchi (Vrăjitoarea)



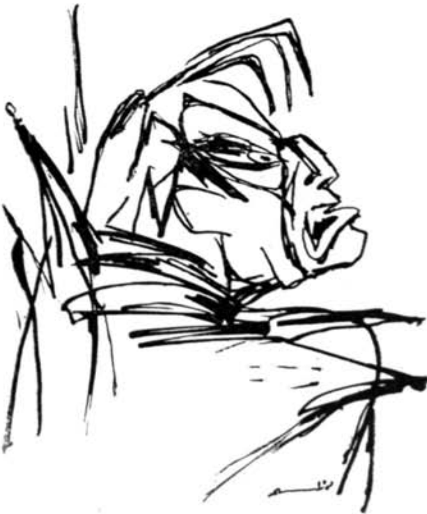


Nicu Dumitriu (Alb-Împărat)



Dida Calimachi (Vrăjitoarea)

Emil Liptac (Zmeul Zmeilor)



ratura pentru copii ele trebuie să fie amplificate, concentrate ca într-un focar.

Ocupîndu-se îndeaproape şi de problemele artei destinate copiilor, Belinski afirma: „Trebuie ca pînă şi piatra mută să vorbească cu glasul iubirii şi al vieţii, ca şi firicelul din cîmp, pîrîiaşul care şopteşte, vîntul care adie încetişor şi fluturele care zboară din floare în floare"...

Şi iată-l pe Victor Eftimiu, poetul deschizător de variate drumuri în dramaturgia noastră, pionier şi al teatrului pentru copii, anunţînd, acum mai bine de 50 de ani, un titlu care avea să devină celebru: *Înşir-te mărgărite.*

Sensurile piesei sînt iniţial adresate adulţilor; ea a fost însă văzută şi de generaţii întregi de copii, iar atunci cînd a fost jucată ca piesă pentru copii, acestora li s-au alăturat spectatorii maturi, fie pentru a-şi reîmprospăta o amintire, fie pentru a saluta în partitura spectacolului o piesă care uneşte vîrstele. Era firesc.

Copilului îi este caracteristică curiozitatea pentru lucrurile viu colorate, extraordinare — şi Victor Eftimiu a înţeles asta. Dar porţile minunatei împărăţii a basmului nu se închid niciodată, pentru nimeni... Mărturisită sau nu, atracţia spre o lume fantastică, spre personaje de legendă, transfigurate prin poezie, rămîne sedimentată în memoria afectivă a fiecăruia dintre noi. Povestea a învins timpul şi, de la peripeţiile lui Ulise pînă la invenţiile fantastice despre cosmonauţii care luptă cu balauri de pe planete ciudate, ea a afirmat totdeauna atotputernicia forţelor binelui, cinstea, curajul, dreptatea. Eroii basmului sînt legaţi între ei, ca nişte cavaleri ai unei mese rotunde, prin credinţa într-un ideal drept.

În poveste — în basm — oamenii şi-au circumscris totdeauna, într-un mod mai mult sau mai puţin metaforic, propriile lor idealuri şi visuri, au îndrăznit să privească viitorul cu ocheanul fermecat, să gonească spre el cu cizmele de şapte poşte...

Iată de ce n-a surprins şi nu poate surprinde succesul basmului scenic. Compunînd şi recompunînd pe marginea basmului popular, descifrînd din el adîncul său umanism, sîmburele luminos de realism în care se învăluie fabulosul, V. Eftimiu a creat o feerie care s-a asimilat aproape folclorului, aşa cum se întîmplă cu o bună romanţă veche prezentă şi azi pe buzele tuturor.

Înşir-te mărgărite este basmul ridicat pe scenă — basmul cu legile sale scrise şi nescrise, amestec panoramic de comic şi tragic, melodramatic şi liric. Pentru că autorul a fost şi este, în primul rînd, un poet, scenele piesei au devenit de-a lungul anilor balade de sine stătătoare („măr de aur..."), monoloagele—poeme. Este ceea ce poate spori farmecul lecturii şi reprezentaţiei pentru publicul adult, care, dincolo de peripeţiile dramatice, „ascultă" poezia la porţile basmului din care poetul a preluat în primul rînd veşnica năzuinţă spre bine şi frumos. Revelator în această feerie e şi caracterul complex, contradictoriu al mai tuturor personajelor, care nu urmează strict linia prestabilită a schemelor basmului — zmeul e neîmpăcat cu el însuşi, febril, agitat, parcă ars de o patimă romantică, vrăjitoarea îmbină capacitatea imensă a răului cu o tandră afecţiune maternă etc. Basmul capătă astfel şi suflul grandios şi grandilocvent al romantismului, mereu generos.

În piesă, biruitor al timpului a rămas şi limbajul dramatic, versul lui Victor Eftimiu, amplu în sonorităţi, cu inflexiuni de melodie, descriind cu virtuozitate arpegii şi variaţii pe aceeaşi temă, adevărat elogiu teatral adus limbii romîne: în acest sens, *Înşir-te mărgărite,* în afară de valoarea ei artistică, are şi una istorică.

La Teatrul Naţional „I. L. Caragiale", dincolo de scenă, o anume emoţie putea fi descifrată şi în sală, în care se aflau adunate laolaltă poate trei generaţii de spectatori, cei mai „vechi" dintre ei, cine ştie, chiar martori ai premierei de acum cincizeci şi trei de ani... E în această compoziţie a publicului o dovadă a viabilităţii coloratei, suavei şi sonorei piese *Înşir-te mărgărite.*

Fără îndoială, e dificil a aduce o nouă contribuţie scenică după mai mult de opt sute de spectacole, în care s-au încercat atîtea formule regizorale şi scenografice, stabilindu-se datele unei reprezentaţii tradiţionale. Regizorul Miron Niculescu a pornit de la premisele unui spectacol a cărui componentă principală să fie tinereţea interpreţilor, într-un cadru dominat de elemente coregrafice, organic încorporate feeriei.

Există, în acest sens, numeroase momente izbutite, cu gradaţie dramatică (ingenioasa luptă dintre Zmeu şi Făt-Frumos, toate „capitolele" ei mereu imprevizibile, scena peţitorilor, tablourile din cîmp etc. etc.); alteori, însă, abuzul de mişcare dansantă (nu ireproşabil interpretată) dă senzaţia de monotonie. (Pentru că, deşi semnată de Stere Popescu, coregrafia a deziluzionat, prin lipsă de originalitate şi fantezie.)

Se remarcă grija pentru rostirea versului în dinamica acţiunii. Momentele de poezie dramatică (uneori neplăcut împinse spre un lirism dulceag, dincolo de tensiunea lor firească) ar fi trebuit mai consecvent alternate cu cele comice.

Miron Niculescu a ezitat de mai multe ori între a da spectacolului un larg caracter popular (poate de feerie naţională) şi de a-i conferi un stil modern, prin esenţializarea la maximum a unor elemente de decor. În direcţia aceloraşi oscilaţii există încă un decalaj de „manieră" interpretativă între un actor şi altul; de aceea, cîteodată formula spectacolului nedumereşte.

Ritmul reprezentaţiei este alert (aici feeria a cîştigat în coeziune, a devenit mai „strînsă"), dar, în evoluţia ansamblului, el ar fi putut fi totuşi variat mai mult, cu un plus de fantezie şi de farmec de inspiraţie populară, element, cred, indispensabil piesei lui Victor Eftimiu. În acest sens, o contribuţie esenţială au adus-o costumele lui Jules Perahim (de inspiraţie populară), surprinzătoare prin comentariul umoristic, care însoţeşte un personaj sau altul. Defilarea peţitorilor devine astfel o adevărată „paradă etnografică", descrisă cu gust, luminînd momentul prin efecte policrome bine gîndite. De semnalat este grija acordată *materialului* din care sînt confecţionate costumele.

Poate există un decalaj între tendinţa de esenţializare prezentă mai ales în decor, în schema de linii curbe ce încheagă pe scenă un fel de planetariu de vis, şi jocul uneori prea încărcat al interpreţilor, care nu s-au adaptat spaţiilor deschise de Perahim.

Dintre interpreţi, Nicu Dimitriu a fost un admirabil Alb-Împărat, moşneag autentic, compus cu fineţe şi haz, în ipostazele sale de bonomie şi senectute. Florin Piersic a adus în scenă tonica sa prezenţă, cu o siluetă demnă de un Făt-Frumos; actorului nu i s-ar putea recomanda nimic altceva decît o şi mai precisă stăpînire a dicţiunii şi emisiei vocale.

Zmeul a căpătat un profil romantic, în compoziţia nervoasă, marcînd căutări creatoare, a lui Emil Liptac Interpretarea acestuia a reuşit să sugereze un personaj complex, în căutarea unei imposibile fericiri antiumane, uneori prea contorsionat.

C. Rauţchi a preluat tradiţia vrăjitoarelor în travesti, cu bune momente compoziţionale, dar cu un abuz de procedee vocale, înecîndu-şi eroina — chiar cînd nu trebuia — în ridicol. În acelaşi rol am reîntîlnit-o, după o pauză scenică, pe artista Dida Calimachi, mesager sobru, cu o dicţiune impresionantă, al şcolii clasice a Teatrului Naţional. În sfîrşit, dintre cei doi interpreţi ai lui Păcală (C. Stănescu şi Cosma Braşoveanu), ambii aducînd pe scenă reale personalităţi comice, Cosma Braşoveanu a interpretat cu o vervă deosebită scena în care se povesteşte moartea Zmeului. Din păcate, unele roluri bărbăteşti importante nu au fost aduse la împlinire artistică — mai ales în ceea ce aveau ele ca farmec şi optimism (Buzdugan, Voie-Bună, Ţară-Bună etc.); astfel, spectacolul a fost sărăcit de forţa unor pioni cu rol principal în realizarea spiritului de autentic spectacol popular.

Adela Mărculescu a căutat să atribuie Sorinei o graţie uşor romanţioasă, livrescă, subliniată printr-o permanentă mişcare coregrafică, înzestrînd astfel cu date originale eroina şi investind versul cu o caldă muzicalitate; ea urmează doar a se feri de primejdia unor monotonii uşor dulcege. Tina Ionescu, Ioana Bulcă, Mitzura Arghezi s-au preocupat de eleganţa versului şi a mişcării, încadrîndu-se în atmosfera de feerie, în timp ce Didona Popescu şi Catiţa Ispas au compus, fiecare cu o altă personalitate, cîte o şăgalnică şi isteaţă fată de ţară.

Viaţa scenică lungă a acestei feerii dă posibilitatea unor retuşuri şi înnoiri permanente în spectacol. Ne place să credem că regizorul Miron Niculescu va mai reveni asupra lui, pentru ca textul lui Victor Eftimiu să capete în reprezentaţie întreaga strălucire a miraculoasei sale tinereţi.

Al. Popovici

Teatrul din Sibiu (secţia germană)

„COMEDIA ERORILOR"
de Shakespeare

Dora Maurer (Adriana), Karin Deker (Luciana) şi Horst Strasser (Dromio)

Fotocronica

Teatrul Maghiar din Cluj

„VEDERE DE PE POD" de Arthur Miller

Imredi Geza (Alfieri) şi Szenkalski Endre (Eddie)

TEATRUL DIN CONSTANȚA

„PRIETENII“ de Lucia Demetrius

Regia : Const. Dinischiotu. Scenografia : Aurel Florea. Distribuția : Costel Rădulescu (Ion Varlam), Valentina Bucur Gânțoiu (Mariana), Aurora Simionică (Suzana), Sandu Simionică (Petru Ursu), Remus Mărgineanu (Simion), Cristian Müler (Petru-copil), Radu Șambra (Ion-copil), Valentina Șambra (Stana), Gh. Enache (Pîrvu), G. Stancu (State), Ioana Florescu (Anastasia), Dimitrie Dumitru (Lisandru), Emil Iencec (Dumitrache), Al. Mereuță (Cosma).

Cu piesa *Prietenii*, Lucia Demetrius demonstrează o remarcabilă perseverență tematică. Realitățile satului nostru de azi, profundele, înnoitoarele prefaceri prin care trece acesta, în toate domeniile de manifestare, atît pe plan colectiv cît și pe cel individual, puternicele conflicte sociale ori dezbaterile intime, subtile, însoțind peste tot consolidarea unei etici superioare, unei conștiințe socialiste, bogăția și frumusețea sufletească proprii țărănimii noastre, formarea în rîndurile ei a unor personalități deosebite, cu o mare forță de iradiere spirituală, datorită condițiilor istorice general prielnice desăvîrșirii umane, au preocupat-o pe Lucia Demetrius de la primele lucrări dramatice și, după cum vedem, o preocupă în continuare. De la *Vadul nou* la *Oameni de azi*, de la *Vlaicu și feciorii lui* la *Prietenii*, autoarea schițează (în opera sa teatrală, dar și în cuprinsul dramaturgiei originale din ultimele două decenii) o adevărată istorie — socială și morală — a satului romînesc în nestăvilită dezvoltare socialistă.

În *Prietenii*, istoria ocupă un loc preponderent în relațiile dramatice, este descifrată în înseși structurile și calitățile sufletești, se decantează în mod deliberat din atitudini și mentalități ; umanitatea eroilor este una stratificată de timp și, de aceea, necesită la unii o revitalizare, o fertilizare a straturilor degradate. Autoarea intenționează să dea o imagine în secțiune transversală a proceselor lăuntrice ale celor două personaje centrale — Petru și Ion —, să lămurească relațiile dintre acestea plecînd de la antecedentele lor. Înfățișate într-o îndelungată evoluție, în interacțiunea cauzelor obiective și subiective, relațiile dintre Petru și Ion dezvăluie nu numai două caractere, dar și două poziții morale reprezentative în momentele istorice parcurse. Nu ni se înfățișează o simplă prietenie, cu fluctuațiile ei, renăscînd după o vreme de ruptură și dovedindu-și statornicia. Lucia Demetrius țintește mult mai sus, la o povestire dramatică despre legăturile dintre oameni, despre ceea ce le întărește și ceea ce le desface, despre viața nouă de azi, care apropie pe oameni, făcîndu-i mai tari și clarvăzători împreună.

Totodată, piesa este o dezbatere a două atitudini esențial divergente în situații cruciale, o dezbatere realizată cu participare afectivă, cu luminoasă încredere în puterea de regenerare și recuperare a valorilor omenești. Există, la autoare, o evidentă grijă pentru capacitatea de generalizare a situațiilor dramatice, personajele sînt construite ca tipuri, cu semnificații nu strict circumscrise mediului originar, ci avînd o largă rezonanță în spațiul social, în epocă.

Compoziția epică a piesei (chiar și replicile au deseori un rost narativ) este strîns dependentă de concepția sa fundamentală. Cînd, după foarte multă vreme, după o lungă despărțire cu pricini adînci, Petru vine la fostul prieten, Ion, cu gînd să-i pețească fata pentru fiul său, Simion, discuția lor se înfiripă încet și se înnoadă firesc din amintiri.

Retrospectivele care fragmentează discuția celor doi nu descoperă doar momentele unei prietenii, nu expun doar evoluția personajelor și sentimentelor, ci sugerează că greșelile lui Ion din prezent au corespondențe în greșelile lui din trecut. Dar, dacă pe cele de altădată le recunoaște, pe cele de acum le neagă, încăpățînat. De aceea, Petru recurge la o scenă imaginată, anticipativă, care transpune prezentul în trecut, pentru a-i clarifica toate consecințele. Pînă la urmă, victoria îi revine lui Petru, tinerilor Simion și Suzana (care nu se vor supune pretențiilor despotice ale lui Ion și vor asculta numai chemarea dragostei lor). Dezbaterea etică nu este purtată în abstract și, fiind vorba — cum se spune — „de omenia din om“, se aduc cele mai convingătoare dovezi : faptele omului.

Piesa nu este lipsită de neajunsuri. Ele au fost remarcate în cadrul unei

„mese rotunde", organizate de redacţia revistei „Teatrul". Socotim unele obiecţii aduse cu acest prilej ca discutabile. La altele, însă, subscriem şi noi, aşa cum a subscris, într-o măsură, şi autoarea.

Ne-ar fi plăcut, de exemplu, ca unele personaje să se impună cu mai multă vigoare individuală, să afirme pregnant trăsături caracteristice, să nu fie doar schiţate, cu replici palide, ori „deja auzite". Ne gîndim îndeosebi la Simion, Suzana sau la Cosma, care, deşi nu apare decît într-un singur tablou, ar trebui să aibă o pondere spirituală, o strălucire sporită. Un alt personaj — Dumitrache vătaful — este redus la ticuri şi vorbe grosolane după tipic, încît aduce mai mult cu o caricatură. Monoton veninoasă, de o agresivitate vădită, fără urmă de omenie şi astfel tratată prea „în negativ", ni s-a părut şi nouă Marina, care nu justifică acţiunile şi cuvintele lui Ion, mai curînd sentimentale: „i-a rămas şi ei o bucăţică de inimă, nu se prea vede, dar..." Poate că aceste simplificări provin din dorinţa autoarei de a trasa, în linii clare, imaginea relaţiilor intime şi sociale, de a da acesteia o forţă precis generalizatoare. Numai că, în acest chip, generalul se confundă cîteodată cu comunul, diminuînd, în acelaşi timp, interesul artistic.

Sînt situaţii care apar publicului prea limpezi în intenţii, sublinieri aproape didactice ale unor adevăruri evidente, lesne de înţeles. Cînd şi personajele se repetă în manifestările lor psihologice, cînd Petru nu afirmă decît calităţi, iar Ion persistă în aceleaşi greşeli, piesa poate părea mai lungă decît necesită demonstraţia. S-a mai observat că acţiunile retrospective — deşi au un rost biografic, deşi lămuresc istoria unui caracter — nu ajută pe cît ar trebui la aprofundarea conflictului actual dintre Petru şi Ion...

Cu toate acestea, lucrarea Luciei Demetrius îmbogăţeşte cu o caracteristică forţă poetică dramaturgia originală inspirată din viaţa satului nostru socialist. Spectacolul constănţean ne-a demonstrat, pe de altă parte, că şi îndoiala unora cu privire la „teatralitatea" textului nu este confirmată de realitatea scenică. Regizorul Const. Dinischiotu a realizat un spectacol de atmosferă şi dezbatere etică, izbutind de asemenea să dea vitalitate conflictului, să nuanţeze, să concretizeze mai precis, prin detalii de joc, unele personaje sumar descrise în text. După cum declara regizorul, preocuparea sa principală a fost să prezinte oameni care spun şi trăiesc lucruri profund omeneşti. În adevăr, cele mai reuşite dintre tablouri se leagă între ele prin suflul de căldură şi puritate umană ce le străbate, prin evidenţierea filonului de moralitate care face temelia piesei. Conflictul dintre cei doi prieteni învie şi se afirmă scenic pe un ton de discuţie cotidiană, îşi face loc prin amintiri şi urcă apoi, treaptă cu treaptă, pînă la tonuri de mare ardere. (Vezi, de pildă, scena în care Ion, susţinut de Marina, îl alungă din casă pe Petru.)

Sandu Simionică a înfăţişat sobru şi convingător caracterul echilibrat al lui Petru, fermitatea atitudinii sale, dar şi firea lui caldă, şi înclinarea lui spre visare, şi ceva din imaginea anilor de tinereţe. Ion, aşa cum l-a interpretat, cu înţelegere, Costel Rădulescu, este mai trufaş şi mai impulsiv, dar nu are vigoarea şi dîrzenia lui Petru. Costel Rădulescu s-a ferit să-şi „înnegrească" prea tare personajul, preferînd să-i dea o tentă comică, un anume fel de a trăi negîndit. Totuşi, Ion este nemulţumit, în adîncul sufletului, de viaţa sa, ceva îl roade, cuvintele vechiului prieten îl răscolesc; posibilitatea recuperării sale morale devine limpede în spectacol. Prietenia dintre Petru şi Ion este, în ansamblu, redată actoriceşte cu simplitate şi autenticitate bărbătească (unele tente dulcege se fac de aceea absolvite, dacă nu trec neobservate). Momentul cînd Ion îşi dovedeşte laşitatea ia proporţiile trădării unei nobile legături umane, şi în privirea încremenită, îndurerată, a lui Petru, ni se dezvăluie toată adîncimea dramei trăite. Pentru a se accentua, pe cît posibil, conflictul actual din piesă, lupta pentru trezirea conştiinţei lui Ion, s-au intensificat, în tablourile „prezentului", reacţiile şi participarea afectivă a lui Petru.

Spectacolul mai impune, ca o evidentă concluzie, ideea că o prietenie adevărată, o legătură umană, nu poate dura fără exigenţe etice, fără aspiraţii comune, orientate pe direcţia de dezvoltare a vieţii sociale. Se întrezăresc apoi, în spectacol, unele noi asociaţii de idei şi noi posibilităţi de aprofundare a temei dramatice (neexploatate îndeajuns de autoare), în relaţiile trainice dintre State şi Lisandru, în prietenia dintre Cosma şi Petru.

În general, este de remarcat efortul artistic, depus de majoritatea interpreţilor, către un joc de sobrietate şi firesc. Valentina Bucur-Gănţoiu (Marina) realizează o compoziţie plină de viaţă, convingătoare, dă o expresie exactă tăcerilor ostile, privirilor veninoase, şi îşi impune personajul cu studiată măsură (în ciuda unui machiaj nepotrivit). Suzana şi Simion, două roluri oarecum ingrate, au fost merituos individualizate de Aurora Simionică şi de Remus Mărgineanu, care au extras din partitura lor şi au ştiut să sublinieze — prima, gingăşia, sensibilitatea, dorinţa de fericire a fetei, celălalt, hotărîrea, tăria morală, gîndirea matură a flăcăului.

Prea puţin lucrat ni s-a părut, în schimb, rolul Stanei (Valentina Şambra); superficial, Dumitrache (Emil Iencec).

L-am lăsat anume la sfîrşit pe Gh. Enache (Pîrvu) care, prin scurta lui evoluţie de o expresivă autenticitate, conferă profunde semnificaţii momentelor scenice în care apare. Foarte singur, în trecut, moş Pîrvu nu vedea forţa omului (după el, omul era ca furnica), nici vreo frumuseţe pe pămînt; doar cerul şi stelele îl uluiau ca o minune eternă. Visele şi întrebările sale nu erau însă de nici un folos nemulţumirilor şi revoltei unor tineri ca Petru şi Ion. Abia în vremea noastră, trăind într-o colectivitate unită, moşul exclamă cu încîntare: „Omul e grozav!"

Prietenii este o piesă care vorbeşte despre ceea ce-i apropie pe oameni şi le dă putere. Lucia Demetrius scria în caietul-program: „Zilele pe care le trăim aduc omul la viaţa cea cu adevărat vrednică de trăit, dau un preţ nou omeniei şi o fac temelia întregii noastre existenţe". Aceasta este şi concluzia cea mai înaltă a spectacolului constănţean.

Ion Cazaban

TEATRUL „BARBU DELAVRANCEA"

„STĂPÎNUL APELOR" de Constantin Pastor

Regia: Dinu Cernescu. Scenografia: arh. Vladimir Popov. Distribuţia: Toma Dimitriu (Artamon), Ana Dornescu (Maria), Dorina Lazăr (Ana), Alexandra Polizu (Sania), Dumitru Fedoreac (Elizei), Ion Niciu (Nazarie), Constantin Răşchitor (Lenţu), Cornel Gîrbea (Romega), Dominic Stanca (Salomeia), Vasile Ichim (Tudor), Mihai Marsellos (Izot), Costin Prişcoveanu (Florea), Gh. Mihalache (Ermolai), Cornel Nicolescu (Irimia), Aurel Tunsoiu (Demir), Costin Popescu (Radu), Valentin Grecea (Firică).

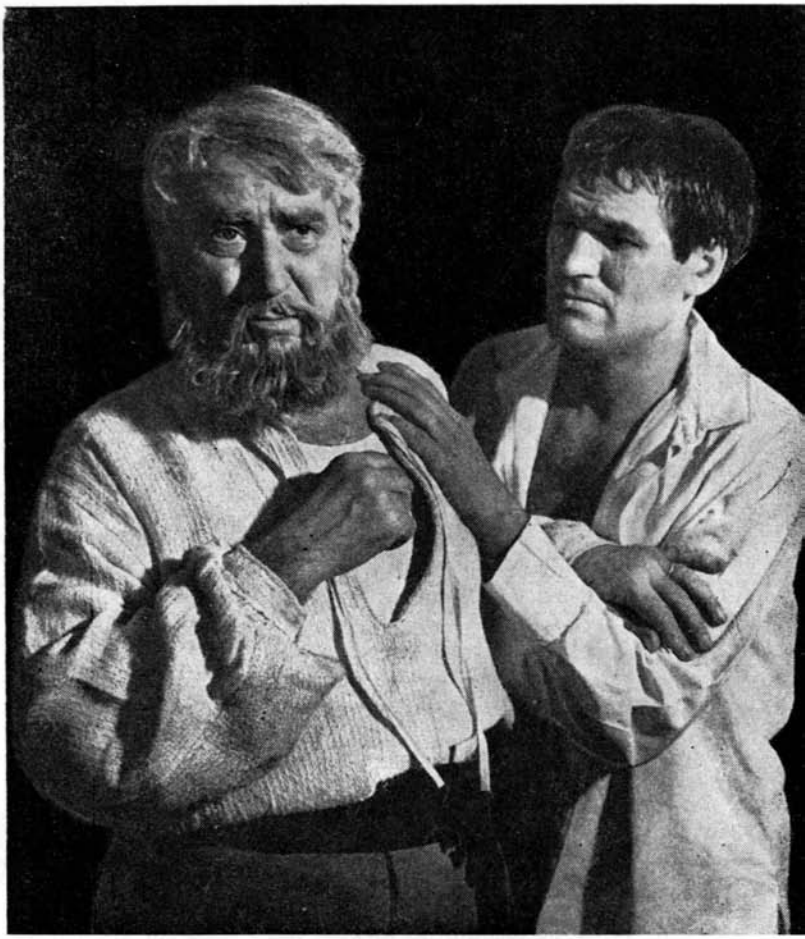
A stîrni curiozitate şi atenţie din partea spectatorului nu este puţin lucru pentru un debutant în dramaturgie. E cu mult mai mult însă dacă un debutant se dezvăluie, de la prima piesă, ca un cunoscător al sufletului omenesc, înfăţişînd publicului cîteva caractere puternice, care se înfruntă şi se modifică în condiţiile vieţii noastre de azi. Este ceea ce a reuşit Constantin Pastor, autorul piesei *Stăpînul apelor* *.

Meritul indiscutabil al piesei este acela al *autenticităţii:* autenticitatea unui crîmpei din viaţa pescarilor dobrogeni, autenticitatea caracterelor simple, adînc omeneşti, autenticitatea sentimentelor, a conflictului. Interesant, şi numai în aparenţă contradictoriu cu afirmaţia de mai sus, este faptul că, deşi mediul pescăresc este zugrăvit în culorile adecvate, fără artificii sau literaturizare ieftină, oamenii din această piesă se puteau confrunta în acelaşi conflict, în orice alt mediu muncitoresc, fie că ar fi fost mineri, oţelari, constructori la o hidrocentrală sau muncitori forestieri. Tocmai aici se află una dintre calităţile scriitorului. Constantin Pastor nu s-a lăsat furat, cum s-ar fi putut întîmpla, de latura cvasiexotică a subiectului tratat. În piesa lui, elementul local a rămas pe un plan secundar, ca fundal pe care se proiectează acţiunile personajelor. Pe primul plan stau dezbaterile etice, transformările — petrecute anterior sau care se petrec sub ochii noştri — în mentalitatea oamenilor, determinate

---

* Publicată în „Teatrul", nr. 9/1964.

Toma Dimitriu (Artamon) și **Cornel Gîrbea** (Romega)



de noile condiții de viață. Eroismul, sobrietatea în durere, mîndria de a fi în fruntea tuturor în muncă, abnegația, grija față de avutul obștesc, puterea biruitoare a exemplului, spiritul de sacrificiu, dragostea de om, iată tot atîtea concepte, trăiri, conduite, care se înlănțuie, se determină reciproc, se ciocnesc și, în bună parte, se limpezesc în piesa lui Constantin Pastor.

Nu toate personajele piesei sînt luminate cu aceeași intensitate. Pe lîngă unele autorul a trecut mai grăbit, fără a izbuti să le portretizeze dintr-o singură trăsătură de condei. Eroii lui însă (ne referim la cei realizați substanțial) — oameni vii, diferiți ca fire — sînt priviți mai aproape de natură, mai simpli și mai sinceri, nestăpîniți, cu izbucniri elementare și patimi violente. În această lume nu încap compromisurile; oamenii de aici nu cunosc jumătățile de măsură, iar sentimentele nu sînt trăite pe jumătate.

Iubirea este totală, cu puteri depline în viața lui Romega, acest „Codin" al mării, copil lepădat pe maidan, căruia de mic i s-a spus „vagabondul". Suferințele, jignirile, hăituiala l-au înrăit. Cititorului și spectatorului le apare limpede însă că este vorba doar de o înrăire aparentă, de o crustă de nepăsare, pe care Romega şi-a creat-o voluntar, pentru a brava, sau mai bine-zis, pentru a deveni mai puţin vulnerabil la ironiile celor din jur. Iubirea pentru Sania constituie mobilul iniţial al transformării lui morale şi cetăţeneşti. Investit cu profunzime şi dăruire, acest sentiment declanşează virtuţile latente ale „vagabondului" şi le canalizează către închegarea unui profil de om mîndru, demn, onest, integru. Romega ajunge să-şi dovedească bărbăţia, priceperea, devotamentul, deoarece între timp se convinge că oamenii îi sînt prieteni şi fraţi, că se poate bizui pe sprijinul şi încrederea lor, chiar şi pe cele ale lui Nazarie, logodnicul Saniei.

Nazarie este tipul tînărului matur în gîndire, chibzuit, care ştie să-şi cumpănească faptele şi să-şi stăpînească pornirile, hotărît, capabil să discearnă cu uşurinţă ceea ce este în folosul şi ceea ce este în detrimentul colectivităţii. Mesager al noului, el acţionează continuu, cu răbdare şi perseverenţă, pentru transformarea morală a semenilor săi. Dragostea lui pentru Sania, serioasă şi adîncă, nu se manifestă prin avînturi necontrolate sau porniri pătimaşe, ca acelea care îl făcuseră pe Romega să nutrească la un moment dat gînduri ucigaşe în legătură cu rivalul său. Convins că apără hotărîri drepte şi sănătoase, luate tocmai din grija faţă de om, Nazarie preferă să fie socotit pentru o clipă laş, de către Sania, şi nu se alătură tatălui ei, cînd acesta porneşte cu pescarii pe mare în toiul uraganului. Cînd însă greşeala bătrînului devine evidentă, primul care organizează prompt şi rapid salvarea vieţilor celor în luptă cu valurile este Nazarie.

Ginerele lui Artamon, Elizei, figură ştearsă atîta timp cît se află în scenă, devine interesant abia după dispariţia lui. Partea cea mai impresionantă a acestui personaj se dezvăluie atunci cînd el a trecut în neființă, lăsînd în urmă amintirea unui înalt sacrificiu, cu atît mai verosimil şi mai emoţionant cu cît a fost săvîrşit cu modestie, cu patetică tăcere. Sufletul lui mare ni se descoperă indirect, din povestirea lui Romega, din vorbele Anei. Elizei a fost cel care l-a scos pe Romega din toropeala începutului de înec, încurajîndu-l. O vreme au plutit prinşi unul de altul, dar, dîndu-şi seama că plutele nu-i pot purta pe amîndoi şi că vor pieri, Elizei s-a desprins cu forţa de Romega, salvîndu-l pe acesta şi sacrificîndu-se pe sine.

Măreţ, cu toate contradicţiile şi slăbiciunile lui, este bătrînul Artamon. În el se întîlnesc două lumi, se ciocnesc sentimente, atitudini şi concepţii aparţinînd unor mentalităţi total opuse. De pe cînd robea înhămat la edec, la patronii cherhanalelor, Artamon a deprins ifosele acestora, lăcomia de averi, mentalitatea despotică, înfumurarea. Ajuns pescar priceput, vestit pe tot litoralul, neînfricat, Artamon şi-a impus în mod firesc capacitateta profesională, s-a obişnuit să fie ascultat. Deprins să poruncească, el a devenit un fel de stăpîn absolut, mai întîi în propria lui familie, în care o soţie supusă i-a făcut toate voile, şi apoi şi în brigada de pescari pe care o conduce. În fond, Artamon este un om cinstit, muncitor, plin de calităţi reale, care justifică respectul şi admiraţia unanim acordate. Persistenţa, în conştiinţa sa, a unor trăsături morale vechi — individualismul, încrederea prea mare în sine — îl duc la acte de o gravitate ireparabilă. Abia după ce are pe conştiinţă viaţa lui Elizei, bătrînul îşi măsoară, deznădăjduit, adîncimea greşelilor.

Interesantă este oglindirea diferită a acestui caracter complex în conştiinţa celor două fiice. Pentru cea mai mică, Sania, tatăl ei este un idol atotputernic, respectat şi iubit de toţi; fata nu suportă să-şi vadă părintele contrazis, înfruntat, umilit. Ana în schimb, mai matură şi mai pătrunzătoare, este tot timpul un judecător — cînd blînd, cînd aspru, dar totdeauna obiectiv — sancţionînd fie aerele de despot familial, fie flecăreala, îndărătnicia, dar mai ales făloşenia lui Artamon, care-l împing la acţiuni necugetate.

Regizorul Dinu Cernescu a lucrat cu bune rezultate, îndrumînd colectivul de actori spre rezolvarea cîtorva probleme fundamentale: detaşarea sensurilor morale şi a mesajului civic al piesei, crearea unei tensiuni dramatice gradate, compunerea şi localizarea atmosferei. O contribuţie deosebită a avut, în acest efort comun, autorul decorurilor, Vladimir Popov, un tînăr arhitect al cărui talent scenografic s-a relevat şi în spectacolul *Somnoroasa aventură*. Partizan al unui stil modern de teatru, decoratorul a servit ideile dramatice şi regizorale cu un remarcabil simţ al funcţiei scenografiei, purificînd scena de accesorii inutile şi cultivînd elementul de sugestie. O bancă de piatră, silueta unui pom, o pînză de sac ce îmbracă scena şi o lumină albă, egală, ne-au sugerat imediat peisajul de cretă al Dobrogei şi acea linişte vastă, premergătoare furtunii.

Prezenţa actorului Toma Dimitriu în distribuţie a fost de natură să stimuleze spiritul de întrecere al interpreţilor. În rolul lui Artamon, artistul emerit Toma Dimitriu aduce nu numai însemnele talentului său cunoscut şi preţuit, dar şi ceva din prestanţa şcolii artistice a Teatrului Naţional. Ideea de a invita pe acest artist într-un colectiv mai tînăr, mai puţin experimentat, ni se pare fericită nu numai prin ea însăşi, dar şi prin emulaţia colectivă pe care o produce. Interpretarea lui Toma Dimitriu se caracterizează prin monumentalitate şi forţă dramatică; el alternează momente de căldură părintească şi duioşie cu altele, în care temperamentul, vocea sa tunătoare au accentele grave cerute de rol.

Foarte aproape de nivelul la care a fost compus scenic rolul lui Artamon se află crearea personajului Romega de către Cornel Gîrbea. Uriaşul acesta cu suflet de copil, căutînd în ochii tuturor încrederea, a întîlnit în interpret un frate de sînge, într-atît de mare ni s-a părut contopirea actorului cu personajul. C. Gîrbea a găsit corespondenţe cu eroul său nu numai din punct de vedere al forţei temperamentale, cît şi pe planul delicateţei sufleteşti. Tumultul lăuntric şi zbuciumul lui Romega, întruchipat de C. Gîrbea, ne-au amintit pe alocuri de Vulpaşin, cu care de altminteri eroul lui Pastor se înrudeşte. Urmărindu-l în ultimele sale roluri (Leontes din *Poveste de iarnă* de Shakespeare, mecanicul Sava din *Grădina cu trandafiri* de A. Andrieş, Ţîfan din *Punctul culminant* de Gh. Vlad), constatăm că actorul urcă trepte spre şlefuirea mijloacelor de exprimare, spre zonele superioare ale profesiei, acolo unde talentul, sîrguinţa, studiul consfinţesc actul de interpretare.

Dorina Lazăr (Ana) trăieşte cu simplitate emoţionantă durerea eroinei, exprimînd discret şi decent drama profundă a femeii care-şi pierde soţul. Accentele sale reţinute, dar şi patetismul vocii, în anumite momente de încordare, conferă personajului autenticitate.

La începutul actului II, pe care regizorul l-a organizat cu o remarcabilă artă a firescului, am reţinut prezenţa lui D. Fedoreac (Elizei), uşor disimulat, tăcut, timid. Meritul actorului este că, în aceste cîteva scene, şi-a creat rolul aproape fără text, din tăceri, ascultări elocvente şi reacţii reţinute.

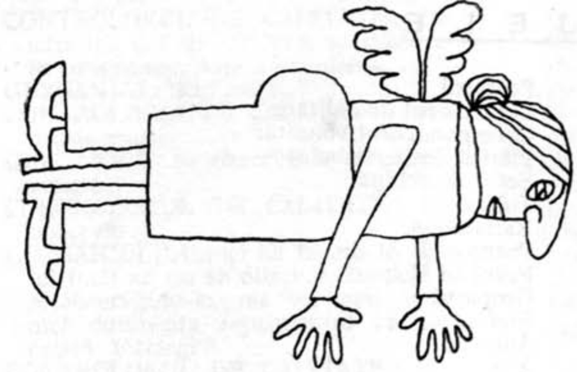
În interpretarea Alexandrei Polizu, Sania a apărut ca o fire explozivă, sinceră în izbucnirile ei (chiar nejustificate), arţăgoasă, năzuroasă. Actriţa a exprimat cu talent incertitudinea, zbuciumul juvenil şi contradicţiile acestei naturi neliniştite.

Într-un rol luminos cum este cel al lui Nazarie, actorul Ion Niciu a apărut crispat, întunecat, sumbru, operînd astfel o nedorită modificare a personajului. Actorul — vorbind cu o voce neinspirat compusă şi adoptînd un aer mohorît — nu s-a întîlnit cu personajul, care este de o largă deschidere sufletească, întreaga lui fiinţă iradiind căldură, înţelepciune şi dragoste de oameni.

Cu măsură şi sfiiciune (poate prea mari uneori) s-au integrat ansamblului actorii Ana Dornescu (Maria), C. Răşchitor (Lenţu), Dominic Stanca (Salomeia) şi ceilalţi, izbutind laolaltă să creeze acel fundal viu pe care s-a putut proiecta evoluţia personajelor principale.

Prezenţa piesei *Stăpînul apelor* în repertoriul actualei stagiuni răspunde unei legitime dorinţe de lărgire a orizontului tematic al dramaturgiei noastre, aducînd în luminile rampei pitorescul existenţei şi dramatismul problemelor vitale ale unor oameni care-şi trăiesc o bună parte din viaţă pe talazurile mării; spectacolul Teatrului „Barbu Delavrancea" satisface, prin ţinuta sa artistică, cerinţele publicului nostru.

Mihai Florea



ARICIUL DE LA „DOPUL PERFECT"

Comedie în șase tablouri
și un epilog
de ION BĂIEȘU

PERSONAJELE

Guzgănici
responsabilul unității nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect".
Mama
Unchiul din partea mamei
Unchiul din partea tatei
Nepotul I
Nepotul II
Nepotul III
Secretara lui Guzgănici
Inspectorul de la Centrală
Portarul
Controlorul de calitate
Corespondentul voluntar
Plătică de la Ambalaj
Șeful de echipă
Tolfini
Rafistolina
Paznicul I
Paznicul II
Groparul
Ștefan
Autorul
Alții

TABLOUL 1

Scena reprezintă un birou obișnuit de lucru. Pe peretele din spate se află un panou de reclamă pe care e desenat un dop uriaș, sub care scrie: „Folosiți cu încredere produsele Cooperativei «Dopul perfect»!" La ridicarea cortinei, Guzgănici, responsabilul unității nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect", discută cu Controlorul de calitate.

CONTROLORUL DE CALITATE *(continuînd o idee)*: ...Situația asta, de altfel, eu am mai sesizat-o în cîteva...

GUZGĂNICI *(neatent, cu aerul unui om foarte stăpîn pe situație)*: În cîteva ce?

CONTROLORUL DE CALITATE: În cîteva ședințe.

GUZGĂNICI: Aha! Ședințe... *(Oftează obosit.)* Tovarășu'... că ți-am uitat numele... tovarășu' controlor de calitate, dumneata ai în exprimare un defect capital. Nu ești concis. Care-i esența?

CONTROLORUL DE CALITATE: Esența e că dopurile produse în cooperativa noastră nu sînt așa cum scrie pe firmă.

GUZGĂNICI: Care firmă?

CONTROLORUL DE CALITATE: Firma noastră, pe care scrie: Cooperativa „Dopul perfect".

GUZGĂNICI: Ce vrei să insinuezi?

CONTROLORUL DE CALITATE: Că dopurile noastre nu sînt perfecte.

GUZGĂNICI *(cu o gravitate amenințătoare)*: Dumneata te-ai pătruns puțin, înainte de a spune aceste cuvinte?

CONTROLORUL DE CALITATE: Da, m-am pătruns.

GUZGĂNICI: Și susții în continuare că dopurile noastre nu sînt perfecte?

CONTROLORUL DE CALITATE: Susțin.

GUZGĂNICI: Pe ce te bazezi?

CONTROLORUL DE CALITATE: Pe faptul că se sfărîmă.

GUZGĂNICI: Interesant... Și de ce se sfărîmă?

CONTROLORUL DE CALITATE: Pentru că nu au suficient clei.

GUZGĂNICI: Și de ce nu li se pune suficient clei?

CONTROLORUL DE CALITATE: N-avem.

GUZGĂNICI: De ce?

CONTROLORUL DE CALITATE: Ați dat ordin la magazie să nu ni se mai livreze, deși acest material e prevăzut în procesul tehnologic.

GUZGĂNICI: Eu?!

CONTROLORUL DE CALITATE: Da, dumneavoastră.

GUZGĂNICI *(amenințător)*: Ești sigur?

CONTROLORUL DE CALITATE: Da. Eram de față.

GUZGĂNICI *(moale)*: Într-adevăr, ideea a fost a mea. Nu știu dacă cunoști, dar avem pierderi mari din cauza dopurilor nevîndute. *(Confidențial.)* Pe piață se petrece un fenomen foarte ciudat: dopurile noastre nu se mai caută. Așa că o să facem economie la clei și le ieftinim brusc. Ce zici de ideea mea?

CONTROLORUL DE CALITATE: Le ieftinim, dar de sfărîmat se sfărîmă în continuare. Asta e problema.

GUZGĂNICI: Sînt multe?

CONTROLORUL DE CALITATE: Destul de multe.

GUZGĂNICI: Se observă de la prima vedere?

CONTROLORUL DE CALITATE: Se observă.

GUZGĂNICI: Atunci să facem în așa fel încît să nu se observe. Înțelegi? Neobservîndu-le, nu vei mai avea nici dumneata sentimentul că ele există. Înțelegi?

CONTROLORUL DE CALITATE: Nu înțeleg.

GUZGĂNICI: Mă mir. Doar sînt destul de clar. Să-ți explic încă o dată. E foarte simplu. Puneți dopurile perfecte într-o parte, iar pe cele imperfecte în cealaltă parte. În așa fel încît între ele să existe o diferență: cele perfecte să se vadă, iar cele imperfecte să nu se vadă. *(Îi surîde prietenos, perfid și complice.)* Văd că ai înțeles. Bravo! *(Controlorul de calitate îl privește perplex, apoi pleacă. Guzgănici strigă după el.)* Spor la muncă, tovarășe controlor de calitate!

(Intră Corespondentul voluntar, un tînăr de vreo 25 de ani.)

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Bună ziua.

GUZGĂNICI: Bună ziua, drăguță. Cu ce ocazie?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Dumneavoastră m-ați chemat.

GUZGĂNICI: Eu?!

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Da, dumneavoastră.

GUZGĂNICI: Ești sigur?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Absolut sigur. Personal mi-ați dat telefon acum cincisprezece minute.

GUZGĂNICI: Într-adevăr, ai dreptate, eu te-am chemat. Am vrut să stăm puțin de vorbă amîndoi. Așa, ca de la om la om.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR Cu plăcere.

GUZGĂNICI: Am auzit că dumneata ești înzestrat cu darul condeiului, știi să compui frumos.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR *(modest)*: Da, scriu și eu cîte ceva... Nu mă pricep prea bine, dar...

GUZGĂNICI: Lasă că te pricepi, te pricepi... Chestia aia care ai făcut-o cu brigada artistică de agitație... aia cu... știi dumneata cu ce... era destul de reușită. Rima era bine aleasă. Dumneata ești talentat. Păcat că nu-ți folosești talentul doar în incinta unității noastre... Am auzit că scrii și la presă.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Așa, cîte o scurtă știre... diferite aspecte...

GUZGĂNICI: Tocmai despre aspectele astea e vorba. E adevărat că ai scris despre dopurile noastre că sînt de o calitate slabă?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: E adevărat.

GUZGĂNICI: E bine că recunoști. Înseamnă că ești un om cinstit. Și de ce n-ai venit să-mi arăți și mie aceste articole, să le văd și eu, eventual să le pun și o ștampilă, ca să fie legale din toate punctele de vedere? De ce nu procedezi corect pînă la capăt?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Eu cred că am procedat corect. N-am spus decît adevărul.

GUZGĂNICI: Pe dumneata, ca salariat, nu te leagă nimic, nici un pic de sentiment patriotic față de unitatea în care lucrezi? Cum ai putut s-o bîrfești, s-o murdărești cu noroi și s-o dezonorezi?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: *(calm)*: Tovarășul Guzgănici...

GUZGĂNICI *(îi sare deodată muștarul)*: Ce „tovarășu' Guzgănici!"? Ce vrei să insinuezi cu asta?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Nu insinuez nimic.

GUZGĂNICI: Atunci de ce-ai spus *(imitîndu-l)* „tovarășu' Guzgănici"? Ce semnificație are această intonație specială?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Semnificația e următoarea: eu am scris un articol în care criticam calitatea slabă a dopurilor cooperativei noastre, iar dumneavoastră, după cîte văd, nu vă convine această critică.

GUZGĂNICI *(se ridică în picioare, pălind)*: Știi ce? Pîn-aici! Să nu rostești cuvîntul critică în fața mea, care îl cunosc de pe vremea cînd dumneata sugeai țîță! Să-ți fie rușine!

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: De ce să-mi fie rușine?

GUZGĂNICI: Pentru că, după ce ne calomniezi dopurile și vulgarizezi într-un chip scandalos critica, ai nerușinarea să pretinzi că ai spus adevărul.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Da, am spus adevărul.

GUZGĂNICI : Bine. Mulțumesc! Poți să pleci!

CORESPONDENTUL VOLUNTAR *(îndreptîndu-se spre ieșire)* : Bună ziua.

GUZGĂNICI *(uluit de calmul acestuia)* : Ascultă! Stai puțin.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Stau.

GUZGĂNICI : Vrei să te uiți puțin în ochii mei?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Cu plăcere.

GUZGĂNICI : Uite-te lung și sincer. Așa. *(Se privesc lung în ochi. Apoi Guzgănici îi zîmbește duios.)* Ce zici, n-ar fi mai bine să procedăm omenește și să ne împăcăm? Nu crezi că ar fi normal și firesc — ca colegi de muncă ce sîntem și care trebuie să ne respectăm reciproc — să-mi ceri iertare și să-ți iei un angajament pe viitor? *(Se apropie de el, îl ia pe după umeri și-l privește duios.)* Hai, fii sincer! Nu-i așa că pe viitor n-ai să mai vulgarizezi critica? Nu-i păcat de dumneata, fruntaș în producție, băiat tînăr ce ești? Ai în față o viață întreagă. Poți să-ți petreci timpul liber cu folos: să mergi la filme, la teatru, să citești o carte, să scrii niște versuri de dragoste pentru o fată... De ce să-ți pierzi vremea cu chestii de-astea. *(Tăcere).* Bine, văd că regreți în adîncul sufletului. Du-te la locul de producție. Spor la muncă!

(Îl bate pe umăr tovărășește. Corespondentul voluntar pleacă. Imediat după el intră Controlorul de calitate. Acesta rămîne lîngă ușă și privește lung, abătut.)

GUZGĂNICI : Ce s-a întîmplat, tovarășe dragă?

CONTROLORUL DE CALITATE : Tovarășu' responsabil, am încercat să punem dopurile proaste de-o parte și uite-așa o grămadă a ieșit. Te-apucă pur și simplu fiorii cînd te uiți la ea.

GUZGĂNICI : Dar de ce trebuie să te uiți? De ce? De ce nu te uiți în altă parte? De ce observi dumneata numai dopurile proaste? Dopuri bune nu sînt?

CONTROLORUL DE CALITATE : Sînt.

GUZGĂNICI : Atunci de ce nu te legi de alea bune și-ți sar în ochi tocmai alea proaste? Ce-ar fi dacă și eu aș face la fel cînd se dau primele? Că mi se pare c-ai luat primă pe ultimul trimestru.

CONTROLORUL DE CALITATE : Am luat.

GUZGĂNICI *(prietenos)* : Bine, o să iei și pe trimestrul ăsta.

CONTROLORUL DE CALITATE : Iau, nu iau, vorba e că dopurile se sfărîmă.

GUZGĂNICI : Și ce dacă se sfărîmă? Trebuie să urli dumneata pe toate drumurile că se sfărîmă? Dumneata cunoști regulamentul de ordine interioară — baza activității noastre în producție? Ce scrie acolo? Scrie că trebuie să pălăvrăgești despre dopurile care se sfărîmă? Răspunde concret.

CONTROLORUL DE CALITATE : Nu, nu scrie.

GUZGĂNICI : Atunci, de ce nu-ți ții gura? De ce nu respecți regulamentul de ordine interioară? De ce-l încalci? Știi că pot să te pedepsesc pentru asta în mod exemplar? Ei, află c-o să te pedepsesc. O să-ți bag eu dumitale un dop, uite așa de mare *(îi arată pumnul)*, în gură, ca să vedem cum o să mai urli pe urmă. La revedere! Spor la muncă!

CONTROLORUL DE CALITATE *(amenințător)* : Mulțumesc. *(Iese).*

GUZGĂNICI *(privește în urma lui mînios)* : „Mulțumesc"?! Bine! Vă învăț eu minte! *(Sună și intră Secretara.)* Fă imediat o adresă la Centrală, prin care să cerem scoaterea din muncă a individului ăsta, așa-zis controlor de calitate. Alături de el îl pui și p-ăla care scrie pe la ziare, corespondentul voluntar. Să li se facă formele de lichidare, întrucît au încălcat regulamentul de ordine interioară. Fă adresa imediat! *(Secretara dă să iasă. Guzgănici îi face semn să se oprească.)* Stai puțin... Să ne mai gîndim. Ce zici?

SECRETARA *(îi cunoaște năravul)* : Poate c-ar trebui să-i mai ajutăm.

GUZGĂNICI : Ai dreptate. Ce-ar fi să le dăm cîte o primă excepțională? O primă care să-i stimuleze, să le ridice moralul, să-i apropie mai mult de întreprinderea noastră. Nimic pe lume nu e mai constructiv decît o primă dată la timp. *(Expeditiv.)* Fă niște forme în acest sens și adu-le să le semnez. *(Secre-*

tara iese. Sună telefonul.) Alo, da! Da, la telefon Guzgănici, responsabilul unităţii numărul doi a Cooperativei „Dopul perfect", Bulevardul Buna Înţelegere nr. 111, cont B.R.P.R. 1.000.001, telefon 51.00.70... Cine doreşte? Vă salut, vă salut... Ce mai fa...? *(Pauză. Încremeneşte cu gura căscată.)* N-am înţeles bine! Un... da... da. Mulţumesc, tovarăşu'... Vă salut... Asemenea... Spor la muncă! *(Închide telefonul şi începe să alerge prin scenă agitat, apoi apasă pe butonul soneriei. Intră Secretara.)* Cheamă de urgenţă pe... *(Îi face un semn anume cu degetul.)* Urgent! *(Secretara dispare şi, imediat, de afară se aud zgomotele unei agitaţii generale. Peste cîteva clipe intră Mama, o femeie corpolentă, încă în putere, cu o înfăţişare demnă, pe care Guzgănici o salută cu supunere.)* Sărut mîinile, mamă. *(Mama îl sărută duioasă pe frunte şi ia loc la masa de şedinţe. Apoi intră Unchiul din partea mamei, un bărbat corpolent, de 50 de ani, cu mînecuţe negre.)* Bună ziua, unchiule. *(Urmează Unchiul din partea tatei, Nepotul I, Nepotul II şi Nepotul III, care sînt fraţi gemeni şi vor semăna, dacă se poate, pînă la confuzie. Eventual, vor fi numerotaţi pe spate. Guzgănici ia loc în capul mesei).* V-am chemat să vă anunţ o veste cu caracter neplăcut. Mi s-a relatat confidenţial de către vărul Costică de la Centrală că trebuie să ne sosească dintr-o clipă în alta un inspector. În asemenea momente grele e bine să fim mai uniţi ca oricînd, să nu ne pierdem firea şi demnitatea. V-am chemat, deci, în calitate de membri ai familiei şi de funcţionari ai unităţii în care muncim şi trăim laolaltă. Trebuie luate de urgenţă cîteva măsuri preventive, începînd de jos şi pînă sus. Unu: portarul să se îmbrace într-o uniformă cît se poate de respectabilă şi să nu miroasă cumva a ţuică sau a usturoi.

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI: Am să-l verific eu personal.

GUZGĂNICI: Să-l aduci apoi aici ca să-i controlez şi eu ţinuta. Doi: aleea principală va fi măturată şi de ultimul fir de praf. *(Către Mama).* Scoţi nişte bani din fondul pentru ocrotirea mamei şi copilului şi cumperi flori albe şi roşii, care să fie presărate pe aleea principală.

NEPOTUL I: Şi dacă florile nu sînt suficient de mirositoare?

GUZGĂNICI: Cumpăraţi cîteva kilograme de apă de colonie şi le stropiţi.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI: Ar trebui să ai în vedere şi acea grămadă de dopuri sfărîmate care se află prea în ochii tuturor.

GUZGĂNICI: Să fie acoperită cu pămînt!

MAMA: Iar în acest pămînt să fie răsădite nişte flori.

GUZGĂNICI: Exact. Să dea impresia că e vorba de un rond. Apoi, încă o măsură foarte importantă: toţi palavragiii, toţi gură-spartă, toţi criticaştrii, în general toţi cei necorespunzători din acest punct de vedere... *(confidenţial)*, mă refer la acei inconştienţi care ar putea să strice atmosfera sărbătorească din timpul vizitei tovarăşului inspector...

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI *(îngrijorat)*: Într-adevăr, ce facem cu ei?

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI: Ăştia abia aşteaptă o inspecţie.

GUZGĂNICI: Trebuie făcuţi inofensivi. Să-i trimitem în deplasare.

MAMA: Sînt prea mulţi, n-avem fonduri suficiente.

GUZGĂNICI *(gînditor)*: Altceva.

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI: Dacă i-am învoi acasă?

GUZGĂNICI: Bate la ochi. Altceva.

NEPOTUL I *(după ce s-a consultat în prealabil cu ceilalţi doi)*: Am o idee.

NEPOTUL II *(corectîndu-l)*: Adică avem...

NEPOTUL III: De fapt, a fost ideea mea...

NEPOTUL I: Exagerezi, dragul meu. *(În aceeaşi clipă îl loveşte peste gură. Apoi toţi trei se încaieră.)*

GUZGĂNICI *(urlînd la ei)*: Terminaţi odată, idioţilor! Ce idee aveţi?

NEPOTUL I *(radios, cu o mutră de idiot)*: Să înfiinţăm un cor!

GUZGĂNICI: Un cor?!

NEPOTUL II: Da, un cor.

NEPOTUL III: Da, de exemplu, un cor... Adică toţi aceştia... criticaştrii despre care e vorba... vor fi antrenaţi să cînte în cor... În timpul vizitei, cu alte cuvinte, ei vor învăţa nişte cîntece... *(Guzgănici şi ceilalţi se privesc uimiţi.)*

GUZGĂNICI: Excelentă idee! *(Îi sărută pe frunte pe cei trei nepoţi.)*

Mamă, cunoşti pe cineva din unitatea noastră care ar putea îndeplini funcţia de dirijor?

MAMA: E unul la Ambalaj care a fost dascăl de biserică pe vremuri.

GUZGĂNICI: Trimite-l de urgenţă la mine. Gata, la treabă! *(Toţi cei de pe scenă, în afară de Guzgănici, ies. Se aud tropote, voci repezite, agitaţie. Guzgănici se urcă pe birou şi de acolo priveşte pe fereastră pregătirile, dînd ordine.)* Aşa, băieţi, măturaţi cu atenţie şi cu grijă! Nu aruncaţi florile la întîmplare. Rupeţi cotoarele, presăraţi numai petalele. Întîi petalele albe, apoi petalele roşii.

(Uşa se deschide uşor, cu precauţie, şi intră un unchiaş cu mustăţi, îmbrăcat în costum naţional; pe cap poartă o caschetă de portar. Ia poziţie de drepţi şi salută milităreşte.)

PORTARUL: Să trăiţi!

GUZGĂNICI *(tresare îngrozit)*: Cine-i?

PORTARUL: Eu sînt. Portarul de la poarta nr. 1. Mi s-a spus să mă prezint pentru controlul echipamentului.

GUZGĂNICI *(îl studiază fără să coboare de pe birou)*: Cine a fost idiotul care te-a pus să te îmbraci în costum naţional?

PORTARUL: Nu ştiu dacă vi s-a explicat... Uniforma mea s-a deteriorat pe la coate şi atunci am luat un costum de la echipa de dansuri.

GUZGĂNICI: Bine că nu te-ai îmbrăcat în uniformă de popă. Apropie-te şi suflă tare. *(Portarul suflă. Guzgănici se strîmbă.)* Izmă?

PORTARUL: Izmă.

GUZGĂNICI: Cît? Dar sincer.

PORTARUL: O litră.

GUZGĂNICI: Fii sincer pînă la capăt!

PORTARUL: De fapt... Două.

GUZGĂNICI: Bine. Mîine te dau afară. Du-te şi ia-ţi postul în primire pînă la lichidare. *(Portarul dă să plece, apoi se întoarce, aducîndu-şi parcă aminte de ceva.)*

PORTARUL: Adică de ce să mă daţi afară, tovarăşu' Guzgănici?

GUZGĂNICI: Îmi place de dumneata. Vii beat mort la serviciu şi mă întrebi cu naivitate pentru ce te sancţionez.

PORTARUL *(stă puţin pe gînduri)*: Păi... nu vă spuse nimic unchiul dumneavoastră?

GUZGĂNICI: Care unchi?

PORTARUL: Unchiul dumneavoastră din partea mamei... Care e şeful magaziei... Şi care e de fel din Găeşti...

GUZGĂNICI: Ce-i cu asta? Nu-nţeleg...

PORTARUL *(victorios, surîde)*: Păi şi eu sînt din Găeşti!

GUZGĂNICI: Să fii sănătos!

PORTARUL *(care face pe prostul, dar nu e)*: Şi mama dumneavoastră e tot din Găeşti...

GUZGĂNICI: Da, şi?

PORTARUL *(insinuant)*: Şi unchiul dumneavoastră din partea tatei, şi nepoţii dumneavoastră... toţi sînt din Găeşti. Dumneavoastră nu sînteţi tot din Găeşti?

GUZGĂNICI: Da, şi ce-i cu asta?

PORTARUL: Păi asta zic şi eu: ce-i cu asta?

GUZGĂNICI *(năucit)*: Care asta?

PORTARUL: Asta cu... mama, cu unchii, cu Găeştii, cu nepoţii... Ce-i cu asta?

GUZGĂNICI *(se îndreaptă spre el, ameninţător, dar în ultima clipă se stăpîneşte)*: Ascultă, dragă... Dumneata eşti idiot sau eşti beat? De ce te joci cu cuvintele? Du-te şi vezi-ţi de treabă. Vorbeşte mai puţin şi fă-ţi serviciul conştiincios. *(Binevoitor.)* Aşa cum de altfel ţi-l faci dumneata întotdeauna. Pentru că dumneata eşti un portar capabil şi noi o să avem grijă să te apreciem la vreme. Du-te la treabă. Cînd vine tovarăşul inspector, îl saluţi frumos şi disciplinat, dar nu-i vorbeşti în faţă, ca să nu duhneşti a izmă, doamne fereşte! Spor la muncă! *(Portarul iese. Guzgănici dă mai departe indicaţii.)* Aşa, băieţi, mai cu energie!

(Îşi freacă palmele nerăbdător, bucuros. Între timp pe uşă intră un individ spălăcit şi umil. Rămîne lîngă uşă; aşteaptă să fie băgat în seamă, dar, văzînd că Guzgănici nu sesizează prezenţa lui, strigă încet şi răguşit.)

PLĂTICĂ: Tovarăşu' responsabil! *(Pauză.)* Tovarăşu' responsabil!

(Pauză. Plătică se apropie încet de responsabil şi-l trage de pantaloni. Acesta tresare speriat şi se întoarce brusc. Cîteva clipe rămîne uluit şi nedumerit, înfiorat de bănuiala că acesta ar putea fi Inspectorul.)

GUZGĂNICI *(bîlbîindu-se)*: Tovarăşu'...? *(Plătică încearcă să vorbească, dar nu mai are glas.)* Dumneavoastră sînteţi tovarăşu' ?... *(Face un semn cu degetul în sus. Plătică se uită idiotizat la deget şi dă din cap că da.)* Atunci, dumneavoastră sînteţi tovarăşul inspector de la... ?

PLĂTICĂ *(tuşeşte şi-i revine glasul) :* De la Ambalaj.

GUZGĂNICI : De unde ?

PLĂTICĂ *(îi întinde mîna cu respect) :* Plătică... de la Ambalaj. Aţi binevoit să mă chemaţi.

GUZGĂNICI *(răsuflînd uşurat) :* Păi de ce nu vorbeşti aşa, măi Plătică, de la început ?

PLĂTICĂ : Mă iertaţi, sînt răguşit, nu am glas.

GUZGĂNICI *(insinuant) :* Aha ! Dar în trecut aveai ?

PLĂTICĂ *(uimit) :* În trecut ?

GUZGĂNICI : Da, în trecut, în vechiul regim... *(Insinuant.)* Pe vremea cînd erai dascăl de biserică... Atunci aveai glas, dar acum nu mai ai, eşti răguşit ?

PLĂTICĂ *(bîlbîindu-se) :* Tovarăşu' responsabil... eu... într-adevăr... Dar n-am fost solist, cîntam în cor.

GUZGĂNICI : Asta spun şi eu, că atunci cîntai în cor, dar acum pe noi nu vrei să ne serveşti...

PLĂTICĂ *(dregîndu-şi glasul) :* Vai de mine, cu plăcere.

GUZGĂNICI : Foarte bine. Spune-mi, poţi să înfiinţezi rapid un cor ?

PLĂTICĂ : Desigur, dar sînt răguşit.

GUZGĂNICI : N-are importanţă. Uite *(îi întinde o hîrtie)*, aduni imediat pe toţi ăştia şi faci cu ei un cor. Peste zece minute să vă aud cîntînd. Hai, du-te. Spor la muncă.

(Îl împinge spre uşă. Plătică iese, tîrşîindu-şi paşii. Peste cîteva clipe se întoarce.)

PLĂTICĂ : Nu vă supăraţi, ce repertoriu să abordăm ?

GUZGĂNICI : Indiferent. Numai să vă aud cîntînd. *(Plătică iese, apoi apare iar.)*

PLĂTICĂ : Şi dacă elementele pe care mi le-aţi dat pe listă nu au voce ?

GUZGĂNICI : Totul depinde de dumneata. Omul cînd are bunăvoinţă face şi pe dracu'. *(Îl împinge pe uşă afară, apoi se urcă pe fereastră şi strigă.)* Daţi-i zor, tovarăşi, daţi-i zor !

(Se aude un glas de departe care strigă slab : „Vinee !" Apoi cuvîntul zboară din gură în gură, auzindu-se tot mai aproape. Guzgănici ciuleşte urechile, apoi, cînd se convinge că a auzit bine, sare de pe birou. Membrii familiei — mama, unchii şi nepoţii — intră val-vîrtej.)

GUZGĂNICI : Repede, repede ! Aliniaţi-vă pe două rînduri ! *(Toţi se aliniază pe două rînduri, Guzgănici trecînd în faţă. Cîteva clipe de aşteptare încordată şi Inspectorul apare. Guzgănici iese înainte şi-i strînge mîna cu afecţiune.)* Bine aţi venit în mijlocul nostru, tovarăşe inspector. Vă rog să-mi permiteţi să vă prezint un grup de lucrători fruntaşi în muncă din unitatea noastră.

(Toţi cei prezenţi îi strîng mîna Inspectorului cu respect şi consideraţie, spunîndu-şi numele, dar în aşa fel încît spectatorul să nu audă acest nume. Inspectorul, auzindu-le numele, rămîne cîteva clipe surprins.)

INSPECTORUL : Mi s-a părut mie, sau toţi aveţi acelaşi nume ?

GUZGĂNICI *(amabil) :* Da, noi sîntem toţi o familie... Mama mea... unchiul meu... nepoţii... *(Mama îi dă un ghiont, îşi dă seama de gafă şi se grăbeşte să o repare.)* Adică... voiam să spun că noi... întregul nostru colectiv... sîntem ca o familie unită... adică ai noştri... *(Inspectorul dă din cap într-un anumit fel, închipuind un gest nedesluşit, şi se aşază la masa de şedinţe. Toţi ceilalţi se aşază şi ei. Guzgănici caută să-şi menţină jovialitatea.)* Cu ce aţi călătorit ?

INSPECTORUL *(sec) :* Cu tramvaiul. *(Tăcere stînjenitoare.)*

GUZGĂNICI : Ce aţi dori să inspectaţi la noi, tovarăşe inspector ? Ce probleme vă interesează ? Calitatea ?

INSPECTORUL : Da, şi calitatea...

GUZGĂNICI *(aruncîndu-le celorlalţi priviri îngrijorate) :* Aceasta e o chestiune care pe noi ne frămîntă zi de zi şi căreia îi acordăm cea mai mare atenţie. Chiar astăzi, un controlor de calitate mi-a sesizat nişte mici, foarte mici defecţiuni de fabricaţie şi eu am luat pe loc măsuri tehnice hotărîte. Noi luptăm ca firma noastră — „Dopul perfect" — să corespundă întru totul cu produsele pe care le dăm pe piaţă. Dar probabil că doriţi să vă convingeţi personal de calitatea dopurilor noastre.

(Guzgănici bate din palme ; în aceeaşi clipă, uşa se deschide şi

apar două fete, cu grijă selecționate, care aduc pe o tavă acoperită cu catifea roșie un dop. Guzgănici îi înmînează Inspectorului dopul. Inspectorul îl cercetează cîteva clipe atent, vreme în care se păstrează o liniște mormîntală.)

INSPECTORUL: Dați-mi, vă rog, o lupă.

(Guzgănici cere o lupă, care aleargă fulgerător din mînă în mînă. Inspectorul cercetează preocupat dopul.)

GUZGĂNICI *(precizează)*: Este un dop luat absolut la întîmplare.

INSPECTORUL *(enigmatic)*: Mda... Aduceți, vă rog, o sticlă. *(I se aduce o sticlă)*. Să încercăm să-l introducem. *(Încearcă, se chinuie, dar nu reușește. Asistența manifestă îngrijorare.)*

GUZGĂNICI: Permiteți să încerc eu. *(Glumeț.)* Pe mine mă cunoaște mai bine.

(Încearcă, dar nu reușește. Încearcă și ceilalți pe rînd. Dopul nu intră. Consternare generală. Guzgănici iese și se întoarce peste o clipă cu un baros. Pune sticla jos, dopul deasupra, apoi dă o lovitură din răsputeri. Se aude un bubuit ca de tun. Toți se aruncă pe sub mese, inclusiv Inspectorul. Guzgănici, radios, ridică sticla și o arată tuturor.)

GUZGĂNICI: A intrat!

INSPECTORUL *(cercetînd cu atenție sticla)*: Mda... Acum v-aș ruga un tirbușon.

(I se dă un tirbușon. Inspectorul înșurubează tirbușonul în dop și trage. Trage mai tare. Nimic. Proptește sticla între picioare și trage. Nimic. Guzgănici încearcă și el. Încearcă toți pe rînd.)

GUZGĂNICI: Propun să facem un efort colectiv.

(Guzgănici ține sticla și toți ceilalți se agață unul de altul, ca-n povestea cu ridichea, și trag. La un moment dat, dopul iese și ei toți cad grămadă. Guzgănici privește îngrozit spre Inspector. Acesta zîmbește la un moment dat și, ca la o comandă, toți ceilalți încep să rîdă în hohote, cu plăcere adîncă. Deodată, însă, Inspectorul ridică dopul la vederea tuturor. Asistența înmărmurește.)

INSPECTORUL *(arătîndu-i-l lui Guzgănici)*: S-a sfărîmat.

GUZGĂNICI *(dezolat)*: Probabil a fost un dop prea proaspăt, încă nedospit suficient. Dar... *(Se oprește încurcat, nu știe ce să mai spună. Tăcere prelungită.)*

PLATICĂ *(strecurîndu-se pe furiș)*: Tovarășe responsabil, mă scuzați... o întrebare. Putem să cîntăm „Somnoroase păsărele" ? Nu are un conținut politic, dar...

GUZGĂNICI *(care ar vrea să-i dea cu ceva în cap, dar se reține, făcîndu-i semn să iasă)*: Orientează-te!

INSPECTORUL: Propun să mergem puțin prin unitate.

GUZGĂNICI: Poftiți, tovarășe inspector. Vă conduc personal. Voi fi fericit să vă...

(Toți ies, în afară de Mama, care rămîne pe scaun, îngîndurată. Oftează adînc, apoi îngenunchează și începe să se roage. După cîteva clipe, intră Secretara. Văzînd-o, tresare, neplăcut surprinsă.)

SECRETARA: Ah! M-am speriat. Aici erai, coană-mare?

MAMA: Mă rugam pentru binele cooperativei noastre. Să n-o vătămeze inspecția, să nu se abată cumva asupra noastră vreo urgie. Fă-ți și tu cîteva cruci, drăguțo.

SECRETARA: Nu pot, sînt ateistă.

MAMA: Asta ce dracu-o mai fi?

SECRETARA *(țifnoasă)*: E o convingere intimă de-a mea.

MAMA *(continuînd să-și facă cruci)*: Intimă văd că ești matale și cu băiatul meu, ditamai responsabil de unitate, deși nu prea ți-ar merita nasul. Știai, cînd te-ai prins de gîtul lui, că are doi copii?

SECRETARA *(aprinzîndu-și o țigară, cu nepăsare)*: Nu știam, că nu i-a făcut cu mine.

MAMA: Bine, bine... Cînd te-o prinde noră-mea, o să-ți tragă ea o păruială, de-o să te știe tot tîrgul. Măcar îl iubești sincer? Fă-ți și tu o cruce pentru el, ca să iasă bine la inspecție.

SECRETARA: Nu pot, coană-mare, ți-am spus că sînt ateistă. *(Iese.)*

MAMA *(clătinînd din cap, indignată)*: Doamne, Dumnezeule, ce femei și-n ziua de azi! Pe vremea mea... cînd eram eu amantă... *(Se bate peste gură.)* Să mă ierte Sfînta Maria... că și ea a fost nelegitimă...

(Își continuă rugăciunea, cu cruci și mătănii. Peste o clipă, ușa se des-

chide şi intră Inspectorul, Guzgănici şi ceilalţi. Guzgănici, văzînd-o pe Mama rugîndu-se, se repede s-o ridice.)

GUZGĂNICI *(alarmat) :* Mamă, ce-i cu tine ? Draga mea, ţi-e rău ? *(Către Inspector.)* Iertaţi-mă, suferă de inimă, dar cu toate astea, cu un devotament rar întîlnit, continuă să muncească zi de zi. *(Către Mama.)* Draga mea, te doare ?

MAMA *(cu mîna la inimă) :* Nu-i nimic, nu vă ocupaţi de mine. Eu pot să mor, cooperativa să meargă bine. *(O aşază pe scaun. Se aşază şi ceilalţi. O tăcere prelungită, stingheritoare. Guzgănici încearcă să-i smulgă Inspectorului cîteva mărturisiri.)*

GUZGĂNICI : Ce impresie v-a făcut această succintă inspecţie prin unitatea noastră ?

INSPECTORUL *(după o tăcere semnificativă, misterioasă) :* O impresie corespunzătoare.

GUZGĂNICI *(supus) :* Da, desigur, corespunzătoare... Totuşi, poate aţi dori să faceţi unele constatări.

INSPECTORUL *(uitîndu-se către ceilalţi) :* Dînşii sînt oameni de încredere ?

GUZGĂNICI : Absolut. Oameni de bază.

INSPECTORUL : Foarte bine. Atunci să aştepte afară. *(Puţin perplecşi, aceştia se îndreaptă spre ieşire.)*

GUZGĂNICI : Tovarăşu' inspector, poate că ar avea şi dînşii de învăţat cîte ceva din indicaţiile dumneavoastră, care pentru noi... *(Le face semn cu ochiul, acestora, să rămînă.)*

INSPECTORUL *(după ce tace o vreme, misterios) :* După cîte constat eu, la dumneavoastră în unitate mai sînt unele lipsuri...

GUZGĂNICI : E adevărat, mai sînt unele...

INSPECTORUL : Destul de grave...

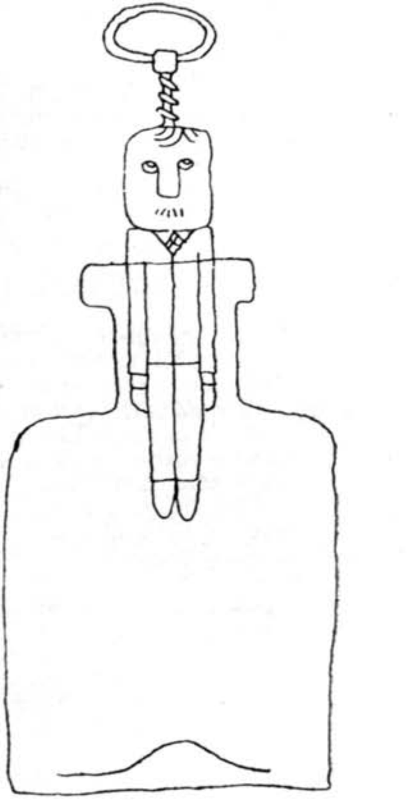
GUZGĂNICI *(automat) :* Da, destul de...

INSPECTORUL : Şi atmosfera... aşa... *(Zîmbind sarcastic şi enigmatic.)* Se vede că n-aveţi un arici...

GUZGĂNICI *(privind mai întîi către ceilalţi, nedumerit) :* N-am înţeles bine ce-aţi spus.

INSPECTORUL : Am zis că e foarte grav faptul că la dumneavoastră nu există un arici. De ce ?

GUZGĂNICI *(uluit, privind idiotizat către ceilalţi, care sînt nu mai puţin năuciţi) :* Un arici ?



INSPECTORUL *(firesc, calm) :* Da, un arici.

GUZGĂNICI *(parcă delirînd) :* Arici...

MAMA *(uluită) :* Arici...

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Arici...

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI : Arici...

NEPOTUL I : Arici...

NEPOTUL II *(către Nepotul III) :* Cum a zis ? Arici ?!

NEPOTUL III : Arici...

GUZGĂNICI *(făcînd eforturi pentru a prinde firul problemei) :* Tovarăşe inspector, după cîte am înţeles eu, dumneavoastră vă refereaţi la un arici, da ?

INSPECTORUL : Exact.

GUZGĂNICI *(simulînd edificarea) :* Aha, un arici ?! Am înţeles. Vă referiţi la un arici, deci ! *(Către ceilalţi, lămurindu-i).* E vorba despre un arici. *(Aceştia, deşi n-au priceput nimic, dau din cap a înţelegere. Către Inspector, dezvinovăţindu-se sincer şi solemn.)* Tovarăşe inspector, noi nu avem un arici !

INSPECTORUL : Asta am văzut şi eu. Vă întreb însă : de ce ?

GUZGĂNICI *(neştiind cum s-o întoarcă, vorbeşte mai mult cu mîinile) :* Tovarăşu' inspector... cum să vă spun eu ca să mă înţelegeţi mai bine... Vedeţi... noi, ca să zic aşa, pur şi simplu... un arici... nu avem...

INSPECTORUL : De ce ?

GUZGĂNICI *(îngrozit, cerînd ajutor cu privirea celorlalţi) :* Nu ştiu. Nu-mi dau bine seama... Cred că n-am ştiut să...

INSPECTORUL : Ce n-ai ştiut, şi de ce ?

GUZGĂNICI *(frîngîndu-şi mîinile) :* Nu ştiu cum să-mi explic această scăpare... Ştiu eu... *(Incearcă diferite cauze, să vadă care „se prinde".)* Poate am suferit unele influenţe negative... Poate şi nivelul meu de cultură generală este insuficient... Citesc puţină beletristică, merg prea rar la teatru... Îmi dau seama că... *(Începe să plîngă, plîng şi ceilalţi.)*

INSPECTORUL *(cugetînd)* : Ceea ce spui s-ar putea să fie o rădăcină. Totuşi, e insuficient. De ce nu aveţi un arici ? De ce ? Care e cauza ?

NEPOTUL I *(după ce s-a consultat în prealabil cu ceilalţi doi) :* Tovarăşe inspector, dar de ce ne trebuie nouă un... ?

GUZGĂNICI *(cîrpindu-l fulgerător peste gură, îi şopteşte printre dinţi) :* Taci, idiotule ! *(Nepotul I începe să plîngă. Unchiul din partea mamei îl ia de-o ureche şi-l dă afară. Guzgănici se apropie de Inspector şi-i mărturiseşte confidenţial.)* Tovarăşe inspector, observaţia dumneavoastră în privinţa Ariciului este clară. Vă promit că în cel mai scurt timp vom avea un arici. Un arici, ca să mă exprim aşa, ne va...

(Se opreşte şi continuă cu mîinile.)

INSPECTORUL : Bine. Rămîne de văzut cum vei proceda pe viitor.

(Se ridică să plece. Guzgănici face un semn către uşă. În aceeaşi clipă intră două femei, aducînd pe tavă un dop imens, legat cu o fundiţă roşie. Guzgănici i-l înmînează ceremonios Inspectorului.)

GUZGĂNICI : Ca amintire din partea harnicului nostru colectiv şi din partea mea personal, cu urări de fericire şi sănătate personală. Spor la muncă, tovarăşe inspector !

(Inspectorul înclină din cap în semn de mulţumire, ia dopul în braţe şi iese.)

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI *(oftînd a uşurare) :* Slavă Domnului, se pare că am ieşit cu toţii bine.

GUZGĂNICI : Numai dumneata, mamă — să mă ierţi că-ţi fac această mică critică, pentru că mie-mi place să critic omul pe faţă —, ţi-ai dat drumul unor porniri mistice chiar aici, în biroul meu, porniri care ne puteau fi fatale.

MAMA *(demnă) :* Mă rugam pentru binele vostru !

GUZGĂNICI : Nu te supăra. Ştiu cît ne iubeşti. *(Îi sărută mîna, iar ea îl sărută pe frunte.)* Vă rog să luaţi loc. Sînt de discutat probleme foarte serioase. Ca, de pildă, această chestiune a Ariciului, pentru care inspectorul ne-a făcut o critică atît de aspră.

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI : Într-adevăr, va trebui să facem rost de urgenţă de un arici.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Deşi s-ar putea să par deplasat, eu socotesc totuşi puţin cam ciudată ideea cu Ariciul. Există în acest sens vreo circulară de la Centrală ?

GUZGĂNICI : În acest sens, nu.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Atunci ar fi poate mai bine să nu ne legăm la cap.

MAMA : Eu nu mă bag, dar ştiu cu mintea mea proastă şi bătrînă o vorbă sfîntă : fă ce zice Inspectorul, că altfel dai de dracu'. Ce mai turavura ?! Dăm cît om da şi luăm un arici, să fim şi noi în rîndul lumii.

GUZGĂNICI : În sensul ăsta, mama are perfectă dreptate. *(Hotărît.)* Vom proceda la cumpărarea unui arici. Problema e de unde facem rost de el. Mamă, tu care faci cumpărături în fiecare zi : se vînd arici la piaţă ?

MAMA : La piaţa „Dorobanţi", unde merg eu de obicei, n-am văzut. Poate la „Matache", că e mai aproape de gară.

GUZGĂNICI : Te rog să te interesezi îndeaproape de această chestiune. De preferat e să-l cumpărăm pe virament. Avem încă bani rămaşi pe trimestrul I la fondul pentru ocrotirea mamei şi copilului.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Apropo de copii. După cîte ştiu eu, şcolarii au nişte colţurii vii în care cresc diverse animale. Poate ar trebui încercat şi pe-acolo.

GUZGĂNICI : Ideea este interesantă. Am să vizitez cîteva şcoli. Pentru orice eventualitate, unchiule, te-aş ruga să dai de urgenţă, chiar în seara asta, în „Informaţia Bucureştiului", următorul anunţ: „Unitatea numărul 2 a Cooperativei „Dopul perfect" cumpără de urgenţă, prin virament sau bani lichizi, un arici în stare de funcţionare. Doritorii se vor prezenta..." şi dai adresa noastră.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Aşa am să fac.

GUZGĂNICI : Atunci totul e-n regulă. Puteţi pleca.

(Toţi, minus Guzgănici, se îndreaptă spre ieşire, dar fără convingere. La uşă se opresc, stau puţin pe gînduri, apoi se întorc şi privesc în tăcere spre Guzgănici. Acesta îi priveşte şi el gînditor.)

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Aş avea de pus o întrebare.

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI : Şi eu aş avea de pus o întrebare.

NEPOTUL I *(după ce se consultă cu ceilalţi) :* Şi noi avem.

GUZGĂNICI : Într-adevăr, şi pe mine mă frămîntă ceva. Pe dumneata, mamă, la fel ?

MAMA : La fel. *(Se aşază cu toţii jos, aliniindu-se în faţa rampei. O vreme stau şi se gîndesc cu mîinile la falcă.)*

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Stau şi mă întreb totuşi : de ce ne-o fi trebuind nouă un arici ?!

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI : Într-adevăr, de ce ?

GUZGĂNICI : Asta mă întreb şi eu. Un arici... Un arici, la profilul cooperativei noastre, care fabrică dopuri perfecte ?! De ce un arici ?

NEPOTUL I : Chiar, zău, de ce un arici ?

NEPOTUL II : De ce nu un papagal ?!

NEPOTUL III : Sau un guzgan ?!

MAMA *(făcîndu-şi cruce) :* Doamne, Dumnezeule ! Un arici ? De ce ?

(Pauză. Meditează toţi).

TOŢI *(în cor, lamentuoşi, către spectatori) :* Tovarăşi, de ce ne trebuie nouă un arici ?!

CORTINA

TABLOUL 2

Sala de şedinţe a unităţii nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect". La ridicarea cortinei, Guzgănici se îndreaptă către o masă lungă de prezidiu împodobită cu flori. În sală se află, stînd pe scaune, Mama, Unchiul din partea mamei, Unchiul din partea tatei, Nepotul I, Nepotul II, Nepotul III şi Corespondentul voluntar. Undeva, într-un colţ, se află un piedestal acoperit cu o pînză albă, ca o statuie înainte de dezvelire.

GUZGĂNICI *(solemn) :* Înainte de a începe scurta noastră festivitate, cred că ar fi bine să alegem un prezidiu format din mai multe persoane. Sînteţi de acord cu numărul de persoane propus ? *(Toată asistenţa murmură aprobativ, în afară de Corespondentul voluntar, care tace.)* Mulţumesc. Socotesc că musai să facă parte din prezidiul nostru cea mai harnică şi mai cinstită, cea mai...

(Asistenţa înţelege despre cine e vorba şi aplaudă frenetic. Mama se ridică în picioare emoţionată.)

MAMA : Sînt de acord să primesc această cinste, cu condiţia să vină lîngă mine, în prezidiu, şi cinstitul nostru magaziner...

(Asistenţa aplaudă, Unchiul din partea mamei se ridică emoţionat.)

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Accept propunerea, cu condiţia ca din prezidiu să facă parte şi aceşti patru colegi ai mei, oameni pe care, cred, nu mai e nevoie să-i laud.

(Unchiul din partea mamei arată spre Unchiul din partea tatei şi cei trei nepoţi. Aceştia se ridică în picioare şi aplaudă.)

GUZGĂNICI : Persoanele alese să poftească sus. *(Persoanele alese iau loc la prezidiu. Guzgănici e la mijloc. Acesta dă să se ridice pentru a lua cuvîntul, dar tocmai atunci observă că mai e cineva în sală : Corespondentul voluntar. Guzgănici se uită interogativ către ceilalţi, şuşotesc ceva între ei, apoi Guzgănici întreabă.)* Ascultă, drăguţă, dumneata ai vreo treabă aici ? Te-a chemat cineva ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Pe cine, pe mine? Nu, dar am auzit că e vorba de o festivitate şi eu, în calitate de corespondent voluntar, m-am gîndit să vin şi să scriu o scurtă corespondenţă în care să...

(Guzgănici le face semn celorlalţi membri ai prezidiului, în sensul că cele presupuse de el se adeveresc.)

GUZGĂNICI : Cred că dumneata ai avut o idee bună şi interesantă. Desigur, e în interesul nostru, al tuturor, ca presa să fie informată despre acest moment solemn care se desfăşoară în cooperativa noastră, care fabrică dopuri perfecte. Un singur lucru aş vrea să te rog : nu vrei să duci dumneata aceste ordonanţe la serviciul Livrării? Sînt nişte hîrtii urgente, şi cum eşti mai tînăr ca noi... *(Corespondentul voluntar întîrzie să plece, dar Guzgănici coboară, îi pune hîrtiile în mînă şi îl împinge spre uşă.)* Hai, tinere, repejor! Pe urmă poţi să pleci acasă sau să te duci la club să te distrezi...

(Corespondentul voluntar iese. Guzgănici ia loc la masa prezidiului.)

GUZGĂNICI : Dragii mei, ne-am adunat astăzi cu toţii pentru a sărbători un moment deosebit de festiv din istoria cooperativei noastre producătoare de dopuri perfecte. Am bucuria de a vă anunţa, deci, că am fost dotaţi cu un arici! *(Asistenţa, adică membrii prezidiului, se ridică în picioare şi aplaudă.)* Cu toţii ne-am dat seama, din propria noastră activitate practică, cît de necesar era pentru noi un arici. Cred că în această privinţă nu trebuie să insist, lucrurile sînt cît se poate de clare. *(Toţi cei de faţă dau din cap, în sens pozitiv.)* Cu acest prilej, aş vrea să prezint asistenţei, în cîteva cuvinte, pe noul nostru coleg. Trecutul său a fost dintre cele mai triste. În vechiul regim de exploatare şi împilare, el a suferit din plin jugul oprimării. Lipsit de adăpost, mereu pe drumuri, neavînd adesea cu ce se hrăni, umilit, bătut, supus intemperiilor, el ducea, cu alte cuvinte, o viaţă grea. Abia cînd soarele izbăvitor... *(Pe uşă apare Corespondentul voluntar.)*

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Am dus hîrtiile.

GUZGĂNICI *(enervat)* : Uite ce e, dragă! Dumneata n-ai nici un pic de respect faţă de adunarea noastră? Vii, pleci cînd pofteşti... Dacă n-ai venit de la început, acum te rog să nu ne deranjezi... Pe viitor obişnuieşte-te să fii disciplinat. *(Corespondentul voluntar iese. Guzgănici încearcă să continue discursul.)* ...Cum spuneam, dragii mei... Dar unde ajunsesem? *(Toţi cei prezenţi fac eforturi disperate de memorie, dar nu-şi amintesc nimic.)* În orice caz, în esenţă... cu alte cuvinte... noul nostru coleg are o biografie sănătoasă şi corespunde în linii mari profilului cooperativei noastre, producătoare de dopuri perfecte. Permiteţi-mi acum să-l felicit din inimă şi să-i urez bun sosit, asigurîndu-l totodată de concursul nostru în orice împrejurare a activităţii şi vieţii sale. *(În aplauzele celor prezenţi, Guzgănici dezveleşte Ariciul. Apoi, fiecare vine şi se pleacă cu multă consideraţie în faţa acestuia şi iese. Pe scenă rămîn doar Guzgănici şi Ariciul.)* Cred că eşti mulţumit, dragul meu, de primirea ce ţi s-a făcut. Eventual, dacă te întreabă cumva tovarăşul inspector ceva în această privinţă, comunică-i că eşti cît se poate de mulţumit şi fericit în mijlocul nostru. Păcat că ai fost acoperit şi nu ai putut vedea bucuria generală care a domnit pe chipurile noastre. Acum aş vrea să-ţi fac cîteva recomandări personale şi sincere. În primul rînd, e bine şi e necesar să dai tuturor un exemplu demn de urmat în ce priveşte respectarea strictă a regulamentului de ordine interioară. De asemenea, este necesar să nu faci familiarisme în timpul serviciului, să nu contractezi amoruri cu salariatele şi, mai ales — îţi spun asta din prietenie —, nu e bine să părăseşti acest piedestal. Nu e bine şi nu e nici sănătos. Cine ştie ce se poate întîmpla. Dacă doreşti, totuşi, să te plimbi puţin, din cînd în cînd, anunţă-mă în prealabil şi eu, personal, te voi însoţi. La revedere, dragul meu, spor la muncă!

(În clipa aceea, pe uşă năvălesc, alarmaţi, mama, unchii şi nepoţii).

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Ne-am găsit beleaua! Au auzit oamenii c-am adus Ariciul şi dau buluc să-l vadă. S-au adunat la uşă.

(De afară se aud vociferări.)

GUZGANICI *(speriat)* : Nu trebuie să permitem aşa ceva ! Acest Arici, adus aici cu mari sacrificii, nu este un obiect de circ, ca să-l vadă toţi gură-cască. Încuiaţi uşa imediat ! *(Cineva închide uşa. Se aud vociferări. Uşa e împinsă puternic de afară. Guzgănici strigă enervat.)* Nu insistaţi, e în zadar ! Ariciul nu este încă pregătit ! *(Uşa aproape că cedează ; Guzgănici şi ceilalţi ţin contra cu umerii.)* ...Nu avem încă repartiţia oficială de la Centrală pentru el, tovarăşi ! Aveţi răbdare !

(Uşa cedează tot mai mult, cei dinăuntru nu mai pot ţine piept. Guzgănici ia Ariciul la subsoară şi fuge speriat pe uşa cealaltă. În clipa cînd iese el, uşa se prăbuşeşte şi cei de afară dau năvală strigînd veseli şi exuberanţi : „Ariciul ! Ariciul ! Ariciul !" Se trage o cortină interioară, în faţa căreia apare Guzgănici alergînd, gîfîind, cu Ariciul în braţe. După el aleargă ceilalţi membri ai familiei. Ies din scenă, lumina se stinge cîteva clipe, după care cortina interioară se ridică şi apare decorul de la începutul tabloului. Scena e goală. Apoi, pe uşă vîră capul unul din nepoţi.)

NEPOTUL I : Au plecat.

(Intră Guzgănici, mama, unchii şi nepoţii, urmaţi de Portarul care a apărut în tabloul 1. Acesta trage după el un tun vechi şi ruginit de la 1877. Guzgănici aşază Ariciul pe postament.)

GUZGANICI *(către Portar)* : Aici încremeneşti ! Nu laşi nici vrabia să se apropie fără aprobarea mea ! Tovarăşul inspector a precizat ca acest Arici să nu fie dat spre folosinţă oricui. Trebuie, de aceea, să avem grijă să nu fie cumva furat sau, doamne fereşte, deteriorat. Cine încearcă să se apropie de el, tragi fără milă ! Ai înţeles ?

PORTARUL : Înţeles !

GUZGANICI : Repetă.

PORTARUL : În caz că încearcă cineva...

GUZGANICI : Fără aprobarea mea...

PORTARUL : Să ia contact...

GUZGANICI : Aşa...

PORTARUL : Cu Ariciul... îi dau cu ghiuleaua în cap !

GUZGANICI : Foarte bine ! Vii şi-mi raportezi din oră-n oră care e situaţia.

(Pleacă împreună cu ceilalţi. În scenă rămîne numai paznicul, care se plimbă în jurul tunului, privind intrigat spre Arici).

PORTARUL *(către spectatori)* : Ce dracu' le-o fi venit cu Ariciu' ăsta, nu ştiu. *(Scoate din ţeava tunului o sticlă de ţuică şi trage un gît).* Ţuică de prună de la noi, de la Găeşti, antiseptică, antirabică, vindecă şi ulcerul şi cancerul. *(Pune sticla la loc în tun.)* Ce le-o fi venit cu Ariciu' ăsta, nu ştiu. Arici ne trebuia la profilul nostru de cooperativă producătoare de dopuri perfecte ?

(Pe uşă intră Corespondentul voluntar).

PORTARUL *(aleargă la tun, se aruncă pe burtă şi urlă)* : Staaaaiii !

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Stau !

PORTARUL : Ce vrei ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Eu ? Nu vreau nimic.

PORTARUL : Foarte bine. Vezi să nu te apropii de Arici, că trag.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : De ce să nu mă apropii ?

PORTARUL : Aşa a zis tovarăşul Guzgănici : să am grijă să nu-l vătămeze cineva.

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Curios !

PORTARUL : Şi mie mi se pare curios. Atunci de ce dracu' l-or mai fi adus, dacă-l ţin ca la expoziţie ? Ariciul, dacă-i arici, trebuie să-l vadă toată lumea. Nu ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Păi, sigur că da. De altfel, eu îl cunosc pe Ariciul ăsta.

PORTARUL : Nu, zău ? *(Părăseşte tunul şi vine lîngă Corespondentul voluntar).*

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Da, îl ştiu de cînd era atîtica. E un arici foarte cumsecade.

PORTARUL : Se vede. Stă la locul lui, nu se mişcă, nu vorbeşte...

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Vorbeşte.

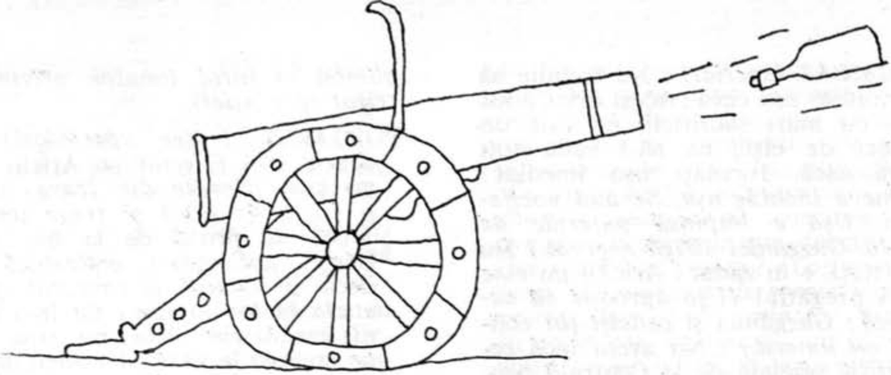
PORTARUL : Fii serios !

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Vrei să-ţi dovedesc ? *(Se apropie de Arici, simulînd că vorbesc amîndoi).* Să trăieşti, bătrîne ! Ce mai faci ?

PORTARUL : Ce zice ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Ce să zică ? Zice că e bine.

PORTARUL : Ia uite, domnule, ce minune ! Arici să vorbească ! *(Către*



Corespondentul voluntar, confidențial.) Ascultă, vreau să te-ntreb ceva. Nu cumva e un turnător ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Cine, ăsta ? Da' de unde ! E un băiat de zahăr. De ce mă-ntrebi ?

PORTARUL : Nu cumva să mă spună lui Guzgănici că ți-am dat voie să vorbești cu el. Nu știu de ce, dar îl ține în secret mare. *(Pauză.)* Vrei să guști ceva ? Am aici o țuică de Găești, mamă-mamă ! Antiseptică, antirabică... *(Îi întinde sticla pe care o ține ascunsă pe țeava tunului, dar Corespondentul voluntar refuză.)* Ia întreabă-l pe el, nu vrea să tragă un gît ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : *(către Arici) :* Bei o țuică, bătrîne ? Zice că nu bea în timpul serviciului. Ți-am spus doar că e un om foarte corect.

PORTARUL : Da, sigur. *(Mai trage un gît zdravăn din sticlă și se chercheleşte).* Auzi, dragul meu, vreau să te-ntreb ceva, că tu ești băiat mai tînăr și mai deștept, scrii și pe la ziare. De ce-o fi venit Ariciu' ăsta în unitatea noastră ? Care-i misiunea lui ? Ia-ntreabă-l !

CORESPONDENTUL VOLUNTAR *(confidențial) :* El nu spune nimic, dar eu știu că are o misiune importantă.

PORTARUL *(ascunzînd instinctiv sticla de țuică în tun) :* Aoleu !

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Ai să vezi. *(Îi face cu ochiul.)* O să iasă o istorie mare.

PORTARUL *(îngrozit) :* Ma-mă !

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : Păi dumneata știi ce arici e ăsta ?

PORTARUL : Nu, zău ?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR : E formidabil ! Dacă n-o face ăsta o mișcare la noi, să nu-mi spui mie pe nume. Mă duc să discut ceva cu el și, dacă aflu ceva, îți spun. *(Corespondentul voluntar se duce lîngă arici).*

PORTARUL : Numai să nu te vadă Guzgănici, doamne ferește !

(În clipa aceea, de afară se aud pași care se apropie. Alarmat, Portarul se repede la tun, gata de luptă. Pe ușă intră Guzgănici. Fără să se mai uite cine e, Portarul urlă : „Stai !", și trage o ghiulea. Guzgănici cade grămadă, acoperit de fum, apoi o ia la fugă, îngrozit.)

CORTINA

TABLOUL 3

Biroul lui Guzgănici. La ridicarea cortinei, pe scenă nu e nimeni. Apoi, acesta intră val-vîrtej. Se dezbracă de pardesiu, își aruncă servieta pe birou, și o sună pe Secretară, care apare imediat.

GUZGANICI : M-a căutat cineva ?

SECRETARA : Nu. Adică da. Tovarășul inspector de la Centrală.

GUZGANICI : Și ? Ce-a spus ?

SECRETARA : N-a spus nimic. A-ntrebat unde sînteți și-atît...

GUZGANICI : Gîndește-te bine. Știi doar că ești superficială și că uiți repede.

SECRETARA *(gîndindu-se) :* A, da ! A întrebat dacă avem un arici.

GUZGANICI : Și ?

SECRETARA : I-am spus că da, iar el n-a mai zis nimic.

GUZGĂNICI : Foarte bine. Dar pentru că veni vorba : ce-a făcut Ariciul în lipsa mea ? Cum s-a comportat ? Pe dobitocu' ăla de paznic am să-l dau afară. A tras cu tunul în mine. Doamne fereşte, putea să mă lichideze... Spune, ce-a făcut Ariciul în lipsa mea ?

SECRETARA : N-a făcut nimic. A stat la locul lui.

GUZGĂNICI : Gîndeşte-te bine. Ştii doar că eşti superficială şi că uiţi totul. N-a vorbit cu nimeni, n-a ieşit nicăieri ?

SECRETARA *(gîndindu-se) :* A, ba da ! A ieşit puţin, cîteva minute.

GUZGĂNICI : Unde ?

SECRETARA *(jenată) :* Nu ştiu.

GUZGĂNICI : De ce nu l-ai urmărit ?

SECRETARA : Mi-a fost ruşine să mă ţin după el. Ce impresie îi făceam ?

GUZGĂNICI *(furios) :* Ah, Dumnezeule, ce neglijenţă ! Nu ţi-am spus ca-n lipsa mea să-l urmăreşti pas cu pas ? Nu ţi-am spus că Ariciul ăsta trebuie păzit ca ochii din cap, că dacă dispare sau se defectează, doamne fereşte, ne-am dus pe copcă, dăm de dracu' cu Inspectorul ? *(Disperat.)* Ah, în nimeni nu mai pot avea încredere în unitatea asta ! *(Secretara se retrage într-un colţ şi începe să plîngă.)* Plîngi ? E bine că plîngi. Meriţi. Hai, cară-te ! *(Secretara se îndreaptă spre uşă cu faţa în pumni. Cînd să iasă, Guzgănici o apucă de mînă şi o trage spre el, zîmbindu-i cu blîndeţe.)* Hai, nu mai plînge ! Ţi-am făcut o mică critică şi, gata, începi să plîngi. Ai greşit şi o meritai. Vino să te sărut. *(O îmbrăţişează şi o sărută, îi şterge lacrimile.)* Ştii doar că te iubesc şi că te-am angajat din dragoste. Sărută-mă. *(Secretara îl sărută şi începe să rîdă.)*

SECRETARA : Ce rău eşti cîteodată...

GUZGĂNICI : Superficialo ! Totdeauna ai fost aşa ?

SECRETARA : Nu. Într-o vreme eram profundă.

GUZGĂNICI : Nu, zău ?

SECRETARA : Da, acum un an eram profundă rău. Cînd iubeam, mai ales, eram în stare de orice sacrificiu. Odată l-am iubit pe unul la nebunie. Într-o seară m-a prins nevastă-sa cu el în pat, m-a legat şi m-a tuns la piele, cu foarfeca. N-am plîns, am mers aşa cheală pe stradă, spre uimirea trecătorilor, care leşinau unul după altul. Nu-mi păsa. Eram profundă şi sufeream în mine, în ăsta... cum îi spune ?

GUZGĂNICI : În suflet.

SECRETARA : Exact. Pe urmă mi-am dat seama că e mai bine să fii superficială. O femeie profundă nu-i interesează pe bărbaţi.

GUZGĂNICI : Eşti tare nostimă ! De cînd te-am văzut prima oară pe stradă şi mi-ai zîmbit, am ştiut că eşti simpatică şi mi-am zis : „P-asta o angajez". Şi te-am angajat imediat. Este ?

SECRETARA : Este.

GUZGĂNICI : Hai, vino să te sărut. Salariato !

SECRETARA : Vai, în timpul serviciului ? *(Guzgănici o ia în braţe şi o sărută. Ea dă să se sprijine cu o mînă de birou, dar în aceeaşi clipă sare ca arsă şi ţipă.)* M-a înţepat ceva ! Acolo ! *(Guzgănici se uită pe birou şi descoperă stupefiat Ariciul.)*

GUZGĂNICI *(către Arici) :* Dragul meu, te rog să mă ierţi... pe mine şi inclusiv pe tovarăşa secretară... dar nu înţeleg prin ce împrejurare ai ajuns aici. Era parcă limpede că nu vei părăsi piedestalul pe care ai fost instalat. Ţi-am spus doar că părăsind locul stabilit, fără a mă anunţa în prealabil, poţi da naştere la diferite accidente. Ca de pildă acum, cînd ai rănit-o grav pe tovarăşa secretară, tovarăşă cu care tocmai discutam unele probleme de producţie privind cooperativa noastră. Te rog să iei de îndată loc pe piedestalul dumitale, pe care îţi interzic cu respect să-l mai părăseşti. *(Guzgănici îl ia pe Arici de un ţep şi iese. După plecarea lui iese şi Secretara, scîncind. Apoi, Guzgănici se întoarce, urmat de Mama.)*

MAMA : Ce-i, dragă, de ce eşti aşa de supărat ?

GUZGĂNICI : Nimic, mamă scumpă, probleme de producţie.

MAMA : Doamne, mult suflet mai pui şi tu în toate. Numai de-ar vedea ăi de sus. *(Priveşte în sus şi-şi face cruce.)*

GUZGĂNICI : În ce problemă ai venit, mamă ?

MAMA *(subtilă) :* Uite, mă gîndeam adineaori că a venit toamna şi eu încă n-am pus gogoşarii, n-am făcut bulion... *(Direct.)* Ce dracu' faci cu primele alea, le laşi acolo să putrezească ?

GUZGĂNICI : Da, e adevărat, uitasem.

MAMA : Uite, aşteaptă şi Costică, şi Marinică, şi Ionel, şi...

GUZGĂNICI : Bine, cheamă-i încoace.

MAMA *(deschide uşa) :* Poftiţi, poftiţi ! *(Către Secretară.)* Să nu ne deranjeze nimeni, drăguţo, sîntem în şedinţă. *(Intră Unchiul din partea mamei, Unchiul din partea tatei şi cei trei nepoţi. Toţi iau loc la masa de şedinţe.)*

GUZGĂNICI *(scoţînd pe birou un dosar) :* Aşadar, dragii mei, a sosit clipa plăcută pentru noi toţi, cînd trebuie să răsplătim pentru merite deosebite pe cei mai harnici şi mai destoinici. Cu alte cuvinte, ce mai tura-vura, să dăm nişte prime. Cred că sînt în asentimentul dumneavoastră spunînd că prima primă se cuvine să o acordăm în unanimitatea inimii şi sufletelor noastre celei mai harnice, celei mai cinstite şi mai distinse salariate a... *(Asistenţa aplaudă. Mama se ridică şi face, emoţionată, o plecăciune.)* Să o trecem deci pe dînsa pe listă cu suma de două sute de lei.

MAMA *(cu reproş) :* Fie şi două sute de lei. Să vedem însă la iarnă, cînd o să vii la mine să ceri castraveciori din ăia mici cît degetul...

GUZGĂNICI : Fie patru sute de lei atunci...

MAMA : Şi o să-mi ceri şi varză acră, şi varză roşie, şi conopidă...

GUZGĂNICI : Propun atunci ca, pentru merite deosebite, s-o trecem pe dînsa cu cinci sute de lei. A doua propunere eşti dumneata, unchiule...

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Eu n-aş avea nimic împotrivă, dacă nu l-aţi scăpa din vedere şi pe un băiat pe care l-am luat la magazie ca ajutor, un nepoţel de-al meu de la Găeşti.

GUZGĂNICI *(ezitînd) :* Mă gîndesc numai la faptul că e angajat doar de două săptămîni şi că mi s-a sesizat că băiatul lipseşte adesea, iar cînd vine, vine şi cu damigeana de molan la subţioară. Dar dacă dumneata socoteşti că are perspective, să-l încurajăm pe băiat cu o sută de lei. Atunci, tovarăşi, ca să scurtăm şedinţa şi să fim operativi, propun să-i trecem pe listă pe toţi de faţă. Cine este „pentru" ?

(Toţi cei de faţă votează „pentru". Guzgănici ia stiloul ca să semneze lista. În clipa aceea intră Secretara cu o figură alarmată.)

SECRETARA : Regret că vă deranjez, dar a dispărut Ariciul. O clipă n-am fost atentă şi...

GUZGĂNICI : Dumnezeule, într-o bună zi o să mă obligi să te sancţionez exemplar ! Eşti o superficială cum rar mi-a fost dat să întîlnesc. Unde a putut să dispară ?

SECRETARA : Nu ştiu.

GUZGĂNICI : Va trebui să-l căutăm de urgenţă. *(În clipa aceea Guzgănici constată uluit că Ariciul se află printre ei, în capătul celălalt al mesei de şedinţe. Guzgănici se încruntă, scrîşneşte, vrea să arunce cu tamponul în el, dar îşi revine şi începe să zîmbească dulce.)* Tovarăşi, noi ne făceam probleme, îngrijorîndu-ne sincer, şi cînd colo, dragul nostru Arici e aici, printre noi. Harnic şi devotat ca totdeauna, el a ţinut ca şi de astă-dată, cînd se discută probleme însemnate de muncă privind cooperativa noastră producătoare de dopuri perfecte, să fie alături de noi. Cred că sînt în asentimentul dumneavoastră dacă propun ca tovarăşul nostru Arici, deşi nou în muncă, să fie trecut pe listă cu o primă excepţională de o mie de lei.

MAMA : Merită, drăguţul de el.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : De acord. *(Toţi ceilalţi votează „pentru".)*

GUZGĂNICI : Mă gîndesc nu numai la activitatea sa eminentă, dar şi la faptul că poate are unele greutăţi familiale şi personale. *(Asistenţa aplaudă.)* Şi, cu aceasta, declar şedinţa închisă. *(Ceilalţi ies, rămîne doar Guzgănici cu Ariciul. Guzgănici se uită într-o parte şi-n alta să vadă dacă nu-l observă cineva, apoi îi trage cîteva şuturi cu piciorul, aruncîndu-l pe uşă afară. Se îndreaptă apoi spre birou, înjurînd printre dinţi. În clipa aceea sună telefonul. Guzgănici ridică receptorul.)* Alo, da. Da, responsabilul unităţii nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect", bulevardul Buna Înţelegere nr. 111, cont B.R.P.R... Cine ? Tovarăşul inspector ? Vă salut, tovarăşu' inspector. Fericire şi sănătate personală! Da, treburile merg bine. Mai ales în urma vizitei dumneavoastră. Ţin să menţionez că am procurat chiar a doua zi un arici, că acest arici se află acum în mijlocul nostru, că s-a acomodat bine şi munceşte ca orice salariat. Sîntem foarte mulțumiți de dînsul... Ați... ați vrea să vorbiți cu el personal ? Da.... da... un moment ! *(Sună și intră Secretara.)* Adu Ariciul ! Repede !

SECRETARA *(furioasă) :* Să-l ia dracu' ! Iar a plecat. A plecat pur și simplu. Am vrut să-l opresc, dar m-a înțepat înfiorător. *(Își suge un deget rănit.)* Într-o zi îi înfig o andrea în ceafă !

(Iese supărată.)

GUZGĂNICI *(la telefon) :* Tovarășu' inspector, momentan Ariciul nu e în birou. Probabil e prin incintă. Cînd vine, să vă dea un telefon, da ? Bun, vă salut. Fericire și sănătate personală ! Spor la muncă ! *(Închide receptorul. Apoi singur.)* Vasăzică, stimatul nostru își face de cap. Buun. *(Formează nervos un număr de telefon.)* Alo ! Băieți, veniți toți trei repede pînă la mine. *(Peste cîteva clipe dau buzna pe ușă cei trei nepoți.)* Am nevoie de ajutorul vostru. Javra de Arici a dispărut și mi-e teamă să nu ne facă vreo figură. Căutați-l de urgență și veniți să raportați.

(Cei trei pleacă, se aud niște tropote zgomotoase și, peste cîteva clipe, se întorc toți trei, gîfîind.)

NEPOTUL I : Am aflat. E într-o ședință.

GUZGĂNICI *(uluit) :* Într-o ședință ! Ce fel de ședință și cine mai e acolo ?

NEPOTUL III : Nu l-am văzut decît pe ăla...

GUZGĂNICI : Pe care ?

NEPOTUL III : Care scrie articole la presă.

GUZGĂNICI : Aha, stimatul nostru corespondent voluntar ! De fapt, așa-mi trebuie ! În loc să-l dau afară imediat cum l-am prins că scrie articole la presă, eu l-am ținut în brațe. Așa-mi trebuie ! *(Către nepoți.)* Dragii mei nepoți, faceți pe dracu-n zece, urcați-vă pe ziduri, ascultați pe la uși și pe la ferestre și să-mi aflați ce anume se vorbește acolo ! *(Cei trei dispar.)* Nu m-aș mira dacă ar pune la cale o acțiune împotriva mea. Pur și simplu am să-l dau pe mîna Miliției. *(Formează un număr de telefon.)* Alo, Miliția ! Noroc, tovarăși ! La telefon tovarășul Guzgănici, responsabilul unității nr. 2 a Cooperativei „Dopul perfect", Bulevardul Buna Înțelegere nr. 111, cont B.R.P.R. 510.070. Tovarăși, în instituția noastră există... *(În clipa aceea rămîne pe gînduri și se răzgîndește.)* Adică, cu alte cuvinte, voiam să vă întreb următorul lucru : mie mi se apropie expirarea buletinului. Ce acte trebuie să-mi pregătesc ?... Aha... da... Mulțumesc, mulțumesc. Spor la muncă... *(Închide telefonul.)* Cred că nu era, totuși, bine să amestecăm aici și Miliția. Avem noi resurse ca să învingem singuri. *(Intră nepoții, radioși.)*

NEPOTUL I : Am aflat.

NEPOTUL II : O aiureală.

NEPOTUL III : Au făcut o gazetă de perete.

GUZGĂNICI *(uimit) :* O gazetă de perete ?!

NEPOTUL I : Ariciul conducea ședința...

NEPOTUL II : Iar Corespondentul voluntar era lîngă el.

NEPOTUL III : Pe urmă au pus Ariciul la gazeta de perete.

GUZGĂNICI *(indignat) :* Ariciul !? Bine, dar cum e posibil ?!

(Pleacă cu pumnii strînși, trîntind ușa cu zgomot. Luminile se sting. În timp ce se schimbă decorurile sau se rotește scena, se aud pașii grei, amenințători, ai lui Guzgănici, care se îndreaptă spre locul unde se află gazeta de perete. Cînd se aprind luminile, scena reprezintă un hol oarecare, în care există un panou de onoare, diferite anunțuri, afișe și noua gazetă de perete. Un grup de salariați privesc gazeta, discută, rîd. Pe frontispiciul gazetei se află așezat Ariciul. Într-un colț al holului, cu o mînă la inimă și cu alta rezemată de un perete, stă Mama, vizibil zdrobită moralmente. Guzgănici intră hotărît și energic, dar, cînd o vede pe Mama îndurerată, se repede spre ea alarmat.)

GUZGĂNICI : Mamă ! Draga mea ! Te rog să-ți revii. Știi ce prost stai cu inima. Vrei, doamne ferește, să mă lași singur pe lume ?

MAMA *(se ridică demnă și-și șterge lacrimile) :* Privește infamia aia ! Mi-au făcut o caricatură. *(Abia ținîndu-și plînsul.)* Și sub ea au scris un vers din marele poet : „O, mamă, dulce mamă..." *(Începe să plîngă în hohote.)*

GUZGĂNICI *(smulgîndu-și părul din cap) :* Ah, mîrșăvia omenească este fără de capăt! Au îndrăznit să se lege pînă şi de o mamă, care este cel mai sfînt lucru de pe pămînt. Nu-i nimic, mamă, meritele tale faţă de cooperativa noastră sînt cunoscute. Fii demnă şi nu pune la inimă. Lasă-mă pe mine să te apăr.

MAMA *(redevenind demnă şi strigînd tare, ca s-o audă şi ceilalţi)*: Nu pentru mine sufăr, ci pentru cooperativa asta, de care mi-am legat bătrîneţile. *(Face un gest de renunţare şi pleacă. Guzgănici se îndreaptă spre grupul de salariaţi.)*

GUZGĂNICI: Ce se întîmplă aici? Pentru ce aţi părăsit procesul de producţie?

CONTROLORUL DE CALITATE *(cu un avînt aproape naiv)*: A apărut, în sfîrşit, gazeta de perete, tovarăşe Guzgănici.

GUZGĂNICI *(vexat de atitudinea acestuia)*: Da, văd că a apărut. Vă întreb însă cu a cui aprobare aţi folosit în acest scop Ariciul? Oare nu mai cunoaşteţi ce prevede regulamentul de ordine interioară?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR: Nu trebuie să vă alarmaţi, Ariciul a venit singur la noi şi împreună am ajuns la ideea să scoatem o gazetă de perete, la care oamenii să-şi spună diferite păreri.

GUZGĂNICI: Tovarăşe, pe dumneata te cunosc bine şi ştiu cît de mult îţi place să încalci regulamentul de ordine interioară. De ce n-ai venit dumneata să-mi ceri mie aprobarea mai înainte? Cu ce drept ai cocoţat dumneata Ariciul acolo, ca pe un obiect oarecare?

CORESPONDENTUL VOLUNTAR *(agresiv)*: Tovarăşe Guzgănici, dumneata ai mai încercat să...

GUZGĂNICI *(sever)*: Dumneata să nu vorbeşti, pentru că nu e prima oară cînd vulgarizezi critica! *(Devine mai blînd.)* Ştii, uneori spui aşa nişte vorbe pe care apoi sînt sigur că le regreţi. Hai să mergem să ne vedem fiecare de treburi. Eu am vrut doar să vă atrag atenţia că nu trebuie folosit Ariciul nostru, al tuturor, în asemenea scopuri mărunte. Aşa că... *(Încearcă să ia Ariciul, dar îşi trage repede mîna, speriat; cei de faţă rîd.)* Nu rîdeţi, că nu e nimic de rîs. Tovarăşul inspector de la Centrală a dat dispoziţie să... *(Sare iar ca ars, înţepat de Arici; oamenii rîd; Guzgănici se enervează.)* Tovarăşi, vă repet că regulamentul de ordine interioară interzice ca Ariciul să stea aici! Eu răspund de viaţa lui şi nu pot să-l las expus la întîmplare. *(Hotărît, îşi înfăşoară mîna într-o batistă şi se repede spre Arici să-l înşface, dar şi de data asta este înţepat. Guzgănici se îndreaptă spre ieşirea din dreapta, nervos.)* Bine! Voi o să daţi socoteală!

(Iese. Oamenii rîd, apoi pleacă, vorbind, pe uşa din stînga. Cîteva clipe scena rămîne goală. Guzgănici, travestit în femeie de serviciu, intră pe furiş, uitîndu-se în dreapta şi-n stînga. Într-o mînă are o mătură, iar în alta o găleată. Se apropie tiptil de gazeta de perete, îl pocneşte pe Arici cu mătura, doborîndu-l, apoi îl aruncă în găleată şi dispare pe o uşă laterală. Luminile se sting. Se aud paşii lui Guzgănici, de astă-dată puţin tîrşîiţi, nesiguri. Cînd se aprinde lumina, Guzgănici intră pe uşa biroului său. Pune mîna pe telefon, formează un număr, apoi începe să strige.)

GUZGĂNICI: Alo, tovarăşul şef al pazei? Dumneata ce păzeşti, cu ce te ocupi în timpul serviciului? Lasă, lasă, cunosc eu poveştile astea. Dumneata ştii că o mînă criminală ne-a răpit Ariciul? Nu ştii? De ce nu ştii? Dă alarma şi pune să fie căutat de urgenţă Ariciul! Percheziţionează toţi salariaţii, dezbrăcîndu-i pînă la piele. Da, inclusiv femeile şi inclusiv fetele. Între timp, dai un telefon şi la Miliţie... *(Se răzgîndeşte.)* Adică nu, nu mai anunţa Miliţia. Caută dumneata cît cauţi şi pe urmă o laşi baltă. Şi nu mai percheziţiona nici femeile, nici fetele. Controlează vreo doi-trei bărbaţi, aşa, ca să se cheme, şi pe urmă încheie un proces-verbal precum că a dispărut fără urme. Aşa, băiatule, fii harnic! Spor la muncă!

(O bătaie uşoară în uşă. Apoi intră Mama, Unchiul din partea mamei, Unchiul din partea tatei şi cei trei nepoţi.)

MAMA: Dragul meu, nu înţeleg ce se mai întîmplă aici la noi. De cînd ai adus scîrba asta de Arici — că altfel nu pot să-i zic — a intrat zîzania în toţi.

GUZGĂNICI *(calm)*: Linişteşte-te, mamă. Mă ştii doar că nu-mi pierd niciodată firea şi că mă descurc. *(În şoaptă.)* Ariciul a fost lichidat.

TOȚI : Cum ?

GUZGĂNICI *(confidențial) :* L-am aruncat în canal. *(Toți rîd de se prăpădesc.)*

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Hai, c-ai fost tare aici ! Mi-ai plăcut de tot !

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI : Frumoasă imaginație ai avut. *(Îl sărută.)* Tu scriitor trebuia să te faci.

GUZGĂNICI *(emoționat, îi strînge în brațe pe toți) :* Îmi pare bine că ați venit. La necaz și bucurie, numai pe voi mă pot bizui.

(Își șterge o lacrimă. Observîndu-i emoționantul gest, încep și ceilalți să plîngă, îl îmbrățișează.)

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI *(revenindu-și) :* Ei, bine că s-a terminat. Un băiat atît de capabil ca tine nu putea să suporte mult timp în jurul lui o asemenea jigodie țepoasă.

(În clipa aceea se aude un ciocănit timid în ușă.)

GUZGĂNICI : Cine-i ?

(Ușa se deschide încet, cu precauție, apoi apar două capete cu caschete de paznic pe ele.)

PAZNICUL I : Se poate ? Nu vă deranjăm ?

GUZGĂNICI *(vădit deranjat) :* Poftiți. Care-i problema ?

PAZNICUL I *(uitîndu-se către Paznicul II, ca să-și facă curaj) :* Ne-a trimis la dumneavoastră tovarășul nostru șef al pazei.

GUZGĂNICI : În ce problemă ?

PAZNICUL II *(uitîndu-se către Paznicul I, ca să-și facă curaj) :* De fapt, nu e nici o problemă Vrem numai să vă întrebăm dacă e adevărat că ați dat dumneavoastră dispoziție să fie căutat un arici.

GUZGĂNICI : E adevărat.

PAZNICUL I *(uitîndu-se către Paznicul II, cu înțelegere) :* Atunci, înseamnă că n-a glumit cu noi. *(Către Guzgănici.)* Că nouă tot nu ne venea să credem. Ce nevoie să aibă tovarășul Guzgănici de un arici ? Dar văd că...

GUZGĂNICI *(cam enervat) :* Totuși, nu înțeleg care-i problema. Ce vreți ?

PAZNICUL II : Noi nu vrem nimic. Am vrut doar...

GUZGĂNICI *(plictisit) :* Atunci la revedere și spor la muncă.

(Cei doi dau să plece, dar se întorc.)

PAZNICUL I : Și cu Ariciul cum rămîne ?

GUZGĂNICI : Duceți-vă și căutați-l. Căutați-l zi și noapte, pînă amețiți.

PAZNICUL II : Păi, ce să-l mai căutăm, că-l găsirăm. *(Guzgănici tresare, îngrozit. Paznicul II scoate Ariciul de sub haină și-l arată.)* Tocmai treceam prin curte cu colegul meu de serviciu, cînd auzim de undeva, de sub pămînt, un chițcăit. Eu, cum sînt milos, zic : aici trebuie să fie o vietate ajunsă la necaz. Ridic capacul de la canal, bag mîna și scot un arici aproape mort. Îi dau imediat primul ajutor conform instrucțiunilor Crucii Roșii — respirație artificială, două palme peste bot — și-și revine. Zic atunci către coleg : i-l duc băiatului meu, că tot mă bate el la cap că le-a dispărut ariciul de la colțul viu al școlii. Cînd să plec, mă vede tovarășul șef al pazei și-mi zice să-l aduc la dumneavoastră.

GUZGĂNICI *(solemn) :* Tovarăși paznici, vă felicit. Ați săvîrșit o minunată faptă de vitejie. Acest Arici a dispărut în condiții misterioase, în urma unei acțiuni criminale. Voi, prin fapta voastră fără seamăn, ați readus în mijlocul nostru o ființă care — cred că sînt în asentimentul celor aici prezenți — ne este tuturor deosebit de utilă și dragă. În concluzie, am să vă dau cîte o primă. *(Către Mama.)* Ne-a mai rămas ceva din fondul pentru ocrotirea mamei și copilului ? *(Mama dă din cap că nu.)* Cum am zis, pentru fapta voastră meritați cu prisosință cîte o primă. Uite, luați cinci lei ca să beți și voi o țuică.

PAZNICUL I *(uitîndu-se lung la bani, fără să-i ia) :* Lăsați, nu vă deranjați. Bani avem și noi, că doar sîntem salariați.

GUZGĂNICI : Bine. Atunci încă o dată vă felicit din inimă pentru fapta voastră și... *(Le face semn să iasă.)* Spor la muncă !

(Cei doi paznici ies. Guzgănici rămîne cu Ariciul în mînă. Toți se uită spre el cu priviri vineții.)

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Ce idioți !

GUZGĂNICI *(gînditor)*: Într-adevăr. *(Oftează.)* Unchiule, cînd ieşi, pune dumneata această fiinţă atît de dragă, care cred că-mi va mînca sufletul, pe piedestalul din hol.

(Ceilalţi ies. Guzgănici rămîne singur. Deodată, printr-un salt acrobatic şi surprinzător, pe una din ferestre sare Tolfini, un individ înalt şi suplu, îmbrăcat în costum de dresor de circ, cu o cravaşă în mînă şi cu diferite instrumente de scalpat, la centură. Guzgănici tresare speriat. Peste o clipă, pe cealaltă fereastră, sare Rafistolina, de asemenea în costum de dresoare.)

TOLFINI *(volubil şi impertinent)*: Am onoarea să salut pe responsabilul celor mai perfecte dopuri din sud-estul Europei!

GUZGĂNICI *(uluit)*: Mă rog... cu cine am de-a face?

TOLFINI *(la fel de volubil)*: Este exclus să nu fi auzit de numele meu. Vă rog să-mi permiteţi. *(Îi întinde mîna.)* Tolfini, dresor principal şi achizitor special de animale sălbatice al celebrului circ de renume mondial...

RAFISTOLINA: „Arena cu groază"!

TOLFINI: Pentru prima şi ultima oară în turneu în localitatea dumneavoastră.

GUZGĂNICI: Dacă nu sînt prea indiscret, de unde vine circul dumneavoastră?

RAFISTOLINA: Din străinătate. A fost în turneu în Africa, unde a dat spectacole în mijlocul junglei. Spectacole unice şi fenomenale. Leii, tigrii şi panterele noastre dansau pe sîrmă, în faţa colegilor lor aflaţi încă în sălbăticie. Presa mondială a descris totul pe larg. Apoi am plecat la Polul Sud, am dat spectacole pe scene de gheaţă la minus şaptezeci de grade, am dresat pinguini în proporţie de masă, prin telepatie, şi urşi albi, care dansau twist cu focile.

GUZGĂNICI *(uluit)*: Foarte interesant. Vă rog să luaţi loc şi să mă informaţi despre scopurile vizitei dumneavoastră.

(Rafistolina se aşază aproape de el, provocator. Tolfini rămîne în picioare, pentru a-şi continua demonstraţia.)

TOLFINI: Dragă tovarăşe Guzgănici. Circul nostru este, ca să zic aşa, cu toată modestia, unic în lume. Unic, pentru că numai la noi se face dresură de animale mici, încă nesupuse de către om: muşte, purici...

RAFISTOLINA: ...arici... vrăbii...

TOLFINI: ...guzgani, ploşniţe...

RAFISTOLINA: ...ţînţari, broaşte...

TOLFINI: ...şi altele. Sistemul nostru de dresură este uimitor de simplu şi original. El se bazează pe o ştiinţă aflată într-o fază incipientă. Este vorba de telebioscalpiologie.

GUZGĂNICI: Într-adevăr, trebuie să fie o ştiinţă nouă, pentru că altfel aş fi luat cunoştinţă de ea cu siguranţă. Continuaţi.

TOLFINI: Dragul meu Guzgănici, cum spuneam, la baza sistemului nostru de lucru stă telebioscalpiologia. Animalele de care ne ocupăm noi în mod deosebit sînt aricii şi guzganii. Eminentul savant Vespasian Blîndu — conducătorul ştiinţific al circului nostru, specialist în aricicultură şi guzgăneală — a ajuns la concluzia, după îndelungi cercetări, că poate prezenta lumii întregi un număr uluitor de magie şi senzaţie, înfrăţind aricii cu guzganii.

GUZGĂNICI *(care între timp începe să se simtă bine lîngă Rafistolina)*: Vă rog să-mi explicaţi cu toate amănuntele. Nu mă grăbesc.

TOLFINI: Cum spuneam, maestrul Vespasian Blîndu a făcut o descoperire senzaţională într-un document aparent neînsemnat. Este vorba de o carte de citire pentru clasa a III-a primară, apărută pe vremuri, în care exista o fabulă. Rafistolina, recită-i-o domnului.

RAFISTOLINA: Am uitat cum începe.

TOLFINI: „Într-o iarnă fioroasă..."

RAFISTOLINA: „Groaznică şi viforoasă

Zice lumea c-ar fi fost
Un arici fără-adăpost.
Nu avea o altă casă
Decît blana lui ţepoasă.
Zgribulit şi nemîncat
Tremura ca apucat.
Într-o zi pe cînd mergea
Prin zăpadă şi plîngea..."

(Către Tolfini.) Am uitat.

TOLFINI *(către Rafistolina)*: Idioato! *(Către Guzgănici.)* În continuare se explica faptul că ariciul cere adăpost unui guzgan, acesta îl primeşte ospitalier şi omenos în vizuina lui, pentru ca apoi ariciul să înceapă să-l înţepe sistematic pe guzgan, să-i facă viaţa imposibilă şi să-l scoată, în cele din urmă, afară din propria lui vizuină. Deşi tristă, întîmplarea n-ar avea de ce să ne îngrijoreze, dacă asemenea lucruri nu s-ar petrece şi în viaţă. Dar se petrec.

GUZGANICI *(oftînd)*: Într-adevăr.

TOLFINI: Maestrul Vespasian Blîndu a pus la baza cercetărilor sale porunca creştinească... *(Confidenţial.)* Sper că nu sînteţi ateu?

GUZGANICI: Nu, fost ortodox.

TOLFINI: Cum spuneam, el a luat ca bază porunca creştinească, general-umană, care spune că omul trebuie să se aibă bine cu aproapele său, să se poarte cu el ca un frate, să se apropie de el cu plăcere. El vedea — pentru că este şi un mare vizionar — o lume în care toţi oamenii să fie îmbrăcaţi numai în catifea moale şi fină, ca haina aceasta a colegei mele. Vă rog s-o pipăiţi. *(Ceea ce Guzganici face cu mare plăcere.)* Cum spuneam, eminentul nostru maestru Vespasian s-a întrebat: de ce nu s-ar înfrăţi pentru totdeauna aricii cu guzganii, ca să trăiască în bună înţelegere?

GUZGANICI *(meditînd)*: Într-adevăr, de ce?

TOLFINI: Din păcate, pe lume există încă foarte mulţi arici. E o realitate crudă, dar obiectivă. Maestrul Vespasian şi noi, colaboratorii săi apropiaţi, am hotărît să facem o experienţă prin care să demonstrăm oamenilor că e mai bine să se comporte ca nişte guzgani, decît ca nişte arici. Adică să nu mai fie ţepoşi, ci moi, molcuţi, lînoşi, plăcuţi la pipăit, catifelaţi! Noi vrem, cu alte cuvinte, să transformăm toţi aricii în guzgani.

GUZGANICI *(încîntat)*: Faceţi un lucru de o importanţă filozofică capitală pentru omenire.

TOLFINI: La noi, tovarăşe dragă, aricii sînt supuşi unor tratamente foarte interesante.

RAFISTOLINA: Pe unii îi radem la piele cu briciul...

TOLFINI: Pe alţii îi obligăm să-şi resoarbă ţepii în propria lor piele. Altora li se pun dopuri de plută în vîrful ţepilor. Din păcate, dopurile sînt de calitate foarte slabă, se sfărîmă, ţepii aricilor le perforează foarte uşor.

GUZGANICI *(tuşind jenat)*: În această privinţă, într-adevăr, mai sînt unele lipsuri.

TOLFINI: Asta am bănuit şi noi. Cele mai bune rezultate le-am obţinut cu aricii raşi la piele sau cu blana întoarsă pe dos. *(Către Rafistolina.)* Colega, arată-i, te rog, cîteva mostre.

RAFISTOLINA *(scoate din buzunar doi arici — unul ras şi altul cu blana întoarsă pe dos. Către Guzganici, amabilă)*: Pipăiţi-i fără teamă.

(Guzganici îi studiază cu cea mai mare atenţie, după care Rafistolina îi pune la loc.)

TOLFINI: Şi ca să nu mai lungim vorba, dragă tovarăşe responsabil al dopurilor perfecte, noi am fost informaţi că în cooperativa dumneavoastră există un arici care vă face probleme.

GUZGANICI *(oftează)*: Şi încă ce probleme, dragă tovarăşe Tolfini. Nu ştiu dacă cunoaşteţi profilul unităţii noastre. Ea produce dopuri perfecte şi are, ca să zic aşa, un caracter democratic şi progresist. Din acest caracter a derivat şi necesitatea de a avea un arici. De fapt, asta nu a fost obligatoriu, nu ne-a cerut nimeni, eu personal am luat această iniţiativă. Nu mă cunoaşteţi îndeaproape: eu sînt în general un om energic, cu temperament viguros.

RAFISTOLINA *(curtenitoare)*: Se vede.

GUZGANICI: Uneori, pe cei care au lipsuri, îi iau puţin cam forte. Din această pricină, unii se sfiau să mă critice. Ce mi-am zis atunci? Hai să ne procurăm un arici, care să-i stimuleze. Din păcate, dragă tovarăşe Tolfini şi dragă tovarăşă Rafistolina, acest Arici pe care l-am cumpărat cu bani grei din fondul pentru ocrotirea mamei şi copilului, are atitudini cu totul nepermise. Încalcă regulamentul de ordine interioară şi-mi face numai zile fripte.

TOLFINI: Cunoaştem toate acestea şi de aceea am venit. Daţi-l pe mîna noastră! O să vi-l dresăm în aşa fel, încît o să se facă un arici foarte cumsecade. Îl văduvim noi de toţi ţepii şi vi-l transformăm într-un guzgan paşnic şi cumsecade.

GUZGANICI: Ar fi minunat. *(Sună şi vine Secretara.)* Adu, te rog, Ariciul. *(Către Tolfini.)* V-aş rămîne veşnic recunoscător.

TOLFINI: Desigur, recunoştinţa dumneavoastră ar fi fost foarte măgulitoare pentru noi, dar trebuie să vă anunţăm totuşi că operaţiunea despre care vorbeam vă costă modesta sumă de două mii de lei.

RAFISTOLINA *(îngăduitoare)*: O mie nouă sute.

GUZGANICI: Nu cumva e o sumă prea exagerată?

TOLFINI: Chiar dumneavoastră recunoşteaţi adineaori că e un arici foarte dificil. *(Intră Secretara, aducînd Ariciul. Tolfini încearcă să-l ia, dar se înţeapă şi-l aruncă jos.)* Poftim, din prima clipă m-a şi înţepat. Trebuie să înţelegeţi că munca noastră este plină de riscuri.

GUZGANICI *(către Secretară)*: Fă, te rog forme pentru suma de o mie nouă sute de lei pe numele tovarăşului Tolfini. Din fondul pentru ocrotirea mamei şi copilului. *(Către Tolfini.)* Atunci, dragii mei, pe cînd voi putea să intru în posesia Ariciului dresat?

TOLFINI: Chiar mîine.

GUZGANICI: Excelent. Mergeţi cu dînsa să încasaţi banii. *(Tolfini şi Rafistolina ies cu Secretara, Guzganici răsuflă uşurat.)* Slavă Domnului, dresorii ăştia sînt o adevărată mană cerească. Dacă i-ar rade ţepii, ar fi excelent. I-aş raporta tovarăşului inspector că a năpîrlit din cauza bătrîneţii, aşa cum se întîmplă tuturor animalelor sălbatice sau domestice.

(Intră Tolfini şi Rafistolina, numărînd banii.)

TOLFINI: Cu bine, prietene.

(Sare pe aceeaşi fereastră pe care a intrat.)

RAFISTOLINA *(trimiţîndu-i un sărut pe vîrful degetelor)*: Pa, simpaticule!

(Sare pe aceeaşi fereastră pe care a intrat.)

GUZGANICI *(după ce le face semn cu mîna la fereastră)*: Straşnică afacere! *(Îngrijorat.)* Ar fi fost totuşi bine să fi făcut un contract scris cu ei... Şi nici adresa nu le-am luat-o. *(În clipa aceea se aude o bubuitură de tun asurzitoare. Guzganici aleargă la fereastră şi strigă.)* Ce s-a-ntîmplat acolo?

(Nu-i răspunde nimeni. Se aude gălăgie şi agitaţie, paşi care aleargă. Peste cîteva clipe, dă năvală înăuntru Portarul, trăgînd tunul după el.)

PORTARUL *(gîfîind)*: Tovarăşe Guzganici, permiteţi-mi să raportez: la poarta numărul doi s-a petrecut un eveniment.

GUZGANICI: Spune repede!

PORTARUL: Un individ şi o individă în haine de piele au încercat să iasă pe poartă cu Ariciul.

GUZGANICI: Şi?

PORTARUL: Am strigat: „Stai!" şi am tras.

GUZGANICI *(îngrozit)*: Şi?

PORTARUL *(dezamăgit)*: S-au aruncat pe burtă şi-au scăpat cu viaţă. Individa aia a avut chiar curajul să mă insulte. Mi-a zis: „Pa, idiotule! Rafistolina mă cheamă!"

GUZGANICI: Şi? Spune mai departe.

PORTARUL: Şi s-au dus. I-am scăpat.

GUZGANICI *(se ia cu mîinile de cap)*: Nenorocitule, cetăţenii aceia erau clienţii mei, de ce-ai tras?

PORTARUL: Eu n-am ştiut nimic, n-am fost anunţat în prealabil.

GUZGANICI *(cu speranţă)*: Nu cumva ai omorît Ariciul?

PORTARUL: Nu se există! Am avut eu grijă să reglez tirul cum trebuie. Ariciul a scăpat nevătămat. *(Vîră o mînă pe ţeava tunului şi scoate Ariciul.)* Uitaţi, e curat ca lacrima.

GUZGANICI *(luîndu-se cu mîinile de cap)*: Bravo! Bravo! Bravo şi... ieşi afară!

(Portarul iese pe uşă contrariat. Guzganici rămîne cu Ariciul, pe care-l priveşte meditativ, cu o mînă la falcă.)

CORTINA

TABLOUL 4

Biroul lui Guzganici. La ridicarea cortinei, acesta intră furios, urmat de Unchiul din partea mamei şi de cei trei nepoţi. Vorbesc toţi deodată, agitaţi.

GUZGANICI: Nu înţeleg nimic. Vorbiţi pe rînd.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI: Aveai cunoştinţă de faptul că în curte se află o grămadă mare de dopuri sfărîmate, refuzate de către clienţi, grămadă care creşte din lună în lună ?

GUZGĂNICI : Da, şi pe care v-am spus s-o acoperiţi cu pămînt, transformînd-o într-un rond de flori.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI : Aşa am şi făcut. Am acoperit dopurile cu pămînt şi am răsădit peste ele panseluţe. Dar azi dimineaţă ne-am trezit că pămîntul a fost răscolit, florile aruncate şi dopurile lăsate la vedere.

GUZGĂNICI *(luîndu-se cu mîinile de cap) :* Doamne, Dumnezeule !

NEPOTUL I : Dar asta nu-i nimic.

NEPOTUL II : Pentru că a venit pe la noi un fotoreporter...

NEPOTUL III : Care le-a fotografiat...

GUZGĂNICI *(urlînd) :* Dar cine a dat pămîntul şi florile la o parte ?

NEPOTUL I *(timid) :* Ariciul...

GUZGĂNICI *(perplex, rămîne pe gînduri) :* Asta e cu totul nemaipomenit şi intolerabil ! Personal, am sperat că micile incidente şi neplăceri provocate de acest individ cu înfăţişare de arici nu au un caracter premeditat. Din această clipă însă îmi dau seama cu luciditate că vrea să mă distrugă. Conştiinţa mă obligă să nu las lucrurile să continue în felul acesta. Doresc să rămîn singur. *(Ceilalţi pleacă. Guzgănici formează un număr de telefon.)* Alo ! Duduiţă, spune-mi te rog dacă circul „Arena cu groază“ mai este în localitate. Poftim ? A plecat ? Mulţumesc. *(Închide telefonul. Singur.)* Bravo, tovarăşe Tolfini, bravo tovarăşă Rafistolina ! Mi-aţi luat bănişorii, v-aţi cărat, iar eu am rămas cu Ariciul ! *(Se plimbă agitat, răvăşit de gînduri.)* Dumnezeule, ce pacoste pe capul meu ! Asta mă duce la sinucidere. Oare nu mai există pe lume arme cu care să se poată lupta împotriva aricilor ? *(Se gîndeşte îndelung, apoi tresare şi sună Secretara, care intră peste o clipă.)* Draga mea, aşa superficială cum eşti, poţi să-mi faci rost de o sfoară trainică şi de un săpun ?

SECRETARA : Ce fel de săpun ? De faţă sau de rufe ?

GUZGĂNICI : Indiferent.

SECRETARA *(dă să iasă, dar îşi aduce aminte) :* Dragul meu, te sinucizi ?

GUZGĂNICI : Nu e necesar să cunoşti prea multe amănunte despre viaţa mea personală.

SECRETARA *(extaziată) :* Ah, ce interesant trebuie să fie cînd te sinucizi ! *(Cu regret.)* Dar pentru asta trebuie să fii un om profund, cu complexe. Or, eu sînt superficială. Abia cînd împlinesc 21 de ani am de gînd să devin profundă. Atunci poate mă sinucid şi eu...*(Îi vine o idee.)* Ştii ce ? N-ai vrea să murim amîndoi ? *(Romantică.)* Să ne spînzurăm cu aceeaşi sfoară ! *(Din ce în ce mai romantică.)* Şi cu acelaşi săpun...

GUZGĂNICI *(revoltat) :* Hai, du-te. Devii pur şi simplu vulgară. Cum o să mă sinucid împreună cu tine ? Ce-o să zică lumea despre mine ? Du-te ! Du-te şi adu ce ţi-am cerut. *(Secretara iese. Guzgănici aprinde o ţigară, ia o coală de hîrtie şi începe să scrie, vorbind singur.)* În noaptea aceasta neagră, judecîndu-mă nemilos şi sever... *(Secretara intră cu sfoara şi săpunul şi ascultă înmărmurită)* ...cuprins de profunde remuşcări şi avînd pe conştiinţă pete de neşters, am hotărît de bună-voie să-mi pun capăt zilelor... *(Dă cu ochii de Secretară.)* Ai adus ce te-am rugat ?

SECRETARA : Da.

GUZGĂNICI : Mulţumesc. *(Continuă să scrie, dar fără să citească. După ce termină, pune hîrtia într-un plic pe care-l închide şi-l sigilează. Apoi ia sfoara şi săpunul din mîna Secretarei, se îndreaptă către casa de bani şi o deschide.)* Cine întreabă de mine spui că nu ştii nimic. *(Intră în casa de bani şi trage uşa după el. Secretara priveşte totul perplexă, dă să plece, dar se răzgîndeşte, se apropie de casa de bani şi bate în uşă discret. Guzgănici deschide şi întreabă dinăuntru.)* Ce vrei ?

SECRETARA : Nici măcar nu mă săruţi înainte de a mă părăsi definitiv.

GUZGĂNICI : Bagă capul înăuntru. *(Secretara vîră capul înăuntru şi Guzgănici o sărută, apoi închide uşa.)*

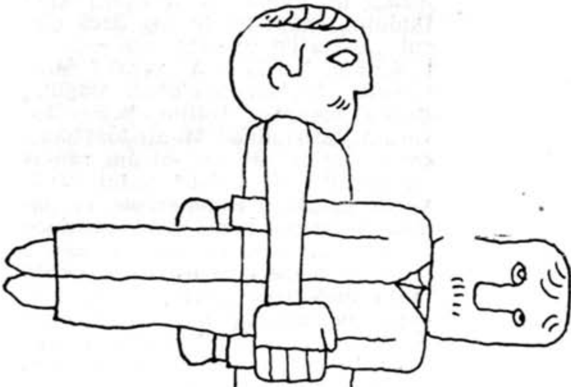
SECRETARA *(privind spre uşa care s-a închis, cu gingăşie) :* Pa, responsabilule !

CORTINA

TABLOUL 5

Un colţ de cimitir. Cîteva clipe scena e goală. O muzică funebră anunţă însă apropierea unui cortegiu, ceea ce se şi întîmplă. Un băiat duce pe umăr un catafalc în miniatură. Pe catafalc se află Ariciul, înconjurat de flori. În urma catafalcului merg Guzgănici, gaşca lui şi două babe bocitoare. Cortegiul face un mic ocol, apoi se opreşte în faţa unei gropi, lîngă care stă un gropar cu frînghiile pregătite pentru coborîrea coşciugului. Mama, îndoliată, pare a fi cea mai îndurerată şi neconsolată. Guzgănici se urcă pe un podium, priveşte grav asistenţa, apoi începe să vorbească.

GUZGANICI : Iubiţi salariaţi ! Cu adîncă mîhnire în suflet, am durerea de a vă anunţa că astă-noapte, aproximativ în jurul orei unu, după o lungă şi grea suferinţă sufletească, scumpul şi nepreţuitul nostru Arici şi-a pus capăt zilelor, decedînd. El a fost găsit spînzurat. La locul sinuciderii s-a descoperit această scrisoare, pe care o desfac în faţa dumneavoastră. *(Scoate din buzunar o scrisoare pe care o desface.)* Iată ultimele cuvinte ale răposatului : „În noaptea aceasta neagră, judecîndu-mă nemilos şi sever, cuprins de profunde remuşcări şi avînd pe conştiinţă pete de neşters, am hotărît de bună-voie să-mi pun capăt zilelor. Hotărîrea aceasta nu este întîmplătoare. Am săvîrşit de-a lungul vieţii mele fapte care nu puteau rămîne nepedepsite. Cu ani în urmă, am dat afară din propria-i casă un biet guzgan cumsecade. Venind în această unitate cooperatistă producătoare de dopuri şi fiind o fire slabă, uşor influenţabilă, m-am lăsat atras de către unele elemente în acţiuni care au dus la încălcarea regulamentului de ordine interioară, aducînd astfel prejudicii morale tovarăşului Guzgănici, pe care-l stimez şi îl apreciez din adîncul sufletului *(Guzgănici îşi şterge o lacrimă cu mîneca)* şi pe care, înainte de a-mi trăi ultima clipă a vieţii, îl rog să mă ierte şi să-mi poarte o amintire plăcută. Adio !" Semnat propriu : Arici. Iată, deci, dragi salariaţi, ce întîmplare tragică şi ce final îngrozitor. Vărsînd lacrima ce se cuvine pe cadavrul său, noi nu putem să nu-i atragem însă atenţia decedatului Arici şi asupra altor apucături urîte pe care le avea, mai ales apucătura de a se băga acolo unde nu-i fierbea oala. Dar în asemenea momente de tristă încercare nu e bine să cercetăm lipsurile şi să ne criticăm. Mult mai folositor este să dăm dovadă că sîntem oameni şi că ne înţelegem între noi omeneşte. Acum, s-ar putea ca unii dintre dumneavoastră, avînd un nivel de cultură generală mai scăzut, să-şi închipuie că noi vom rămîne fără un arici. Nu. Nu se va întîmpla aşa ceva. Eu propun să-l îngropăm pe scumpul nostru Arici numai cu o parte a trupului, adică să reţinem blana, s-o împăiem şi s-o aşezăm în incintă, pe piedestalul pe care a stat răposatul. În felul acesta, Ariciul va trăi mai departe printre noi, ca un simbol şi stimulent eficace. Şi cu aceasta, adunarea noastră îndurerată a luat sfîrşit. Adio, dragul nostru Arici ! *(Guzgănici face un semn către bocitoare şi acestea încep să bocească în cor. Peste cîteva clipe le face însă semn să se oprească.)* Ajunge ! Cîntaţi îngrozitor de fals. Ne-aţi luat banii de pomană. *(Către toţi cei prezenţi, făcîndu-le semn să plece.)* Gata, mer-



geţi şi vedeţi-vă de treabă. Lăsaţi-mă singur.

(Cei prezenţi pleacă. Guzgănici rămîne numai cu Groparul, care are un cuţit imens în mînă.)

GROPARUL: Pot să încep?
GUZGĂNICI: Da, şi lucrează cît mai rapid. Ce adîncime are groapa?
GROPARUL: Doi metri.
GUZGĂNICI: Cam superficială. Putea să fie mai profundă.

(Groparul caută ceva, năucit, în dreapta şi în stînga, se scarpină după ceafă, apoi vine spre Guzgănici, nedumerit.)

GROPARUL: Nu te supăra dumneata, unde e...?
GUZGĂNICI: Ce să fie?
GROPARUL: Animalul ăla care trebuie jupuit şi înhumat.
GUZGĂNICI *(uluit, intrînd în panică)*: Cum unde e? Nu e pe catafalc? *(Aleargă într-acolo şi vede că nu e; se ia cu mîinile de cap.)* Nenorocitule, ce-ai făcut cu Ariciul? Unde e, că te dau pe mîna justiţiei! Escrocule, furi cadavre! Unde e şeful dumitale, responsabilul groparilor?
GROPARUL *(calm)*: E plecat în concediu.
GUZGĂNICI: În concediu? Nu-i nimic, te reclam cînd se întoarce. *(Înnebunit.)* Nenorocitule! De ce n-ai păzit cadavrul?
GROPARUL: Păi, dacă a fugit, înseamnă că nu era cadavru...
GUZGĂNICI: Atunci ce era?
GROPARUL: Înseamnă că era viu.
GUZGĂNICI *(uimit de perspicacitatea acestuia)*: Ai dreptate. Dacă a fugit, trebuie să fie pe undeva pe-aproape. Aleargă şi caută-l! Dacă-l găseşti, ai de la mine un bacşiş gras.

(Groparul fuge să-l caute. Guzgănici caută şi el, mergînd în patru labe, printre boschete. Peste cîteva clipe, Groparul vine cu Ariciul înfăşurat în haină.)

GROPARUL *(aruncîndu-l jos, la picioarele lui)*: Poftim, l-am găsit.
GUZGĂNICI *(fericit)*: Bravo! Ia cinci lei şi du-te şi bea o ţuică. Lasă că rezolv eu restul. *(Groparul pleacă. Guzgănici se învîrteşte în jurul Ariciului, agitat.)* Drăguţul de tine. Faci ce faci şi iar încerci să fugi de mine. Fir-ai tu să fii de potaie! Eşti mai al dracului decît credeam. De bătut, te-am bătut, de sinucis, te-am sinucis, şi, cu toate astea, continui să exişti. Cu mintea ta neevoluată gîndeşti că ai să scapi totuşi de mine. Ei, află că n-o să scapi! *(Se apropie de el şi încearcă să-l mîngîie.)* Uşurel... uşurel... Mînca-l-ar nenea pe el să-l mănînce... *(Deodată sare în sus ca înţepat.)* Ah, formidabil! Genială idee mi-a venit! *(Gînditor.)* Da, în sfîrşit, am găsit soluţia capitală. *(Solemn, către Arici.)* Iubitul meu duşman de moarte, îţi declar în mod oficial că am să te mănînc! Da, ce te uiţi aşa năuc la mine? Nu-ţi vine să crezi? Află că nu glumesc. Am să te mănînc pur şi simplu. *(Sadic.)* Da, am să te mănînc! Am să te mănînc. *(Înhaţă Ariciul, simulează că-l înghite, apoi răsuflă uşurat.)* În sfîrşit, slavă ţie, Doamne! Sînt salvat. Am scăpat de-o pacoste.

(Dinspre stînga apar Mama, cei doi unchi şi cei trei nepoţi.)

MAMA: Hai, dragă, ce faci, nu vii?
GUZGĂNICI: Sînt gata.
MAMA *(îşi face cruce)*: Dumnezeu să-l ierte şi să-i fie ţărîna uşoară.
GUZGĂNICI: N-are care ţărînă să-i fie uşoară, pentru că nu l-am mai îngropat.
UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI: Nu cumva a fugit iar?
GUZGĂNICI *(voios)*: A fugit, dar l-am prins. L-am prins şi pe urmă l-am mîncat.
MAMA *(îşi face cruce)*: Doamne păzeşte! Cum adică?
GUZGĂNICI: Pur şi simplu l-am mîncat. Ca să terminăm odată problema.

(Toţi se privesc uimiţi şi îngrijoraţi.)

UNCHIUL DIN PARTEA TATEI: Să nu-ţi facă rău, dragă. E periculos, mai ales dacă e crud, nepregătit.
MAMA: Nu simţi nimic? *(Îi pune mîna pe frunte.)* N-ai temperatură?
GUZGĂNICI *(îngrijorat deodată)*: Parcă... Da... Într-adevăr... Cred că am nişte frisoane... *(Se gîndeşte puţin.)* Simt că se petrece ceva foarte ciudat cu mine... Aşa.. nişte transformări complexe... Parcă n-aş mai fi eu... E ceva din punct de vedere al conştiinţei... Pe cuvîntul meu!
NEPOTUL I *(înţelept)*: Asta e foarte periculos.

NEPOTUL II: Cînd se transformă conştiinţa înseamnă că...

NEPOTUL III: ...s-a petrecut o mare transformare.

GUZGĂNICI *(transfigurat, trăind o revelaţie)*: Da, cred că m-am transformat radical. Mă simt alt om! Pe cuvîntul meu! *(Toţi îl privesc consternaţi.)* Parcă totul în jurul meu e altfel, culorile pe care le ştiam s-au schimbat. Privirile mi s-au limpezit... Uite, în clipa asta îmi dau seama perfect de bine că sînteţi nişte lichele jalnice! Pe cuvîntul meu! Matale, mamă, să-ţi fie ruşine, tragi chiulul toată ziua şi umbli cu aranjamente şi bîrfe... Dînşii, unchii mei, fac nişte afaceri foarte urîte... Scot materiale afară pe sub mînă... Introduc altele... combinaţii murdare! Ăştia *(arată spre nepoţi)*, nişte dobitoci care iau leafa de pomană, nişte lepre şi nişte escroci mai mici... Da, e ceva formidabil! Îmi dau perfect de bine seama cine sînteţi! Chiar azi am să vă zbor afară! Pe unii dintre voi vă dau chiar pe mîna justiţiei!

MAMA *(îngrozită)*: Dragul meu, tu eşti bolnav! Ce-i cu tine?

GUZGĂNICI: N-am nimic, mamă, sînt sănătos. Mi s-a trezit conştiinţa!

(Toţi ceilalţi se privesc semnificativ.)

MAMA *(către unchi)*: E limpede, a mîncat Ariciul şi din cauza asta... *(Către Guzgănici.)* Dragul meu, nu vrei să iei un purgativ?

GUZGĂNICI *(hotărît)*: Nu, nu iau nimic. Mă simt foarte bine.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI *(către Mamă)*: S-a smintit! Ăsta e în stare să ne nenorocească pe toţi. *(Către Guzgănici, apucîndu-l energic de piept.)* Ce-i cu tine, trezeşte-te din nebunie!

GUZGĂNICI *(îl respinge cu indignare)*: Ia mîna de pe mine, escrocule! Am să dau la iveală toate potlogăriile tale! Nici unul n-o să scăpaţi!

(Mama, unchii şi nepoţii se adună repede într-un colţ, discută ceva rapid şi iau o hotărîre. Apoi se întorc ameninţători spre Guzgănici. Acesta încearcă să fugă, dar urmăritorii îl înconjoară, îl prind de mîini şi de picioare şi, fulgerător, îl aruncă în groapa pregătită pentru Arici şi pun o lespede grea deasupra.)

MAMA *(făcîndu-şi cruce)*: Dumnezeu să ne ierte, am făcut un păcat, dar n-aveam încotro. Era bolnav şi trebuia să-l sacrificăm.

UNCHIUL DIN PARTEA MAMEI: Să plecăm de-aici cît mai repede!

(Se uită în dreapta şi-n stînga prudenţi, apoi pleacă unul cîte unul. În urma lor, Guzgănici urlă din groapă: „Asasinilor! Escrocilor!“ Înfioraţi, asasinii grăbesc pasul.)

CORTINA

TABLOUL 6

Biroul lui Guzgănici. La ridicarea cortinei, în scenă se află un grup numeros de salariaţi din întreprindere: Corespondentul voluntar — căruia oamenii îi spun acum „tovarăşe responsabil“ —, Controlorul de calitate, Şeful de echipă şi alţii. Aceştia discută aprins, aplecaţi cu toţii asupra unei hîrtii desfăşurate larg pe masă.

RESPONSABILUL *(acelaşi cu Corespondentul voluntar, către Controlorul de calitate)*: Da, ideea dumitale e foarte bună. Aşa să facem! Sînteţi de acord?

ŞEFUL DE ECHIPĂ *(preocupat)*: Dar dacă am muta şi malaxorul ăsta şi i-am anexa bazinul de la malaxorul cel vechi, care stă nefolosit?

(Toţi se gîndesc. Intră Guzgănici; priveşte în jur năuc, ca venit de pe altă lume, apoi rămîne încremenit într-un colţ. Oamenii din jur îi remarcă în treacăt prezenţa, dar nu-i dau nici o atenţie, îşi văd mai departe de treburi. Guzgănici încearcă să spună ceva, dar Controlorul de calitate îi ia vorba din gură.)

CONTROLORUL DE CALITATE: Într-adevăr, şi eu m-am gîndit odată să facem aşa. Cunosc bazinul şi cred că e păcat să nu-l folosim. Am mări producţia cu cel puţin zece la sută.

RESPONSABILUL: Asta-i foarte important. *(Se gîndeşte puţin, apoi hotărăşte.)* Hai să mergem la faţa locului. Hotărîm acolo.

ŞEFUL DE ECHIPA *(către noul responsabil) :* Tovarăşe responsabil, eu mai am o idee în legătură cu...

RESPONSABILUL : Să lămurim mai întîi treaba asta şi pe urmă discutăm şi cealaltă problemă.

(Se ridică şi pleacă toţi. Guzgănici încearcă să spună ceva, dar aceştia trec pe lîngă el şi se duc, fără să-l observe. Guzgănici rămîne singur, cuprins de o mare nedumerire. Peste cîteva clipe intră Secretara, care deretică pe birou. Văzîndu-l, tresare.)

SECRETARA : Ia te uită ! Ce-i cu dumneata ?

GUZGANICI *(încă năucit) :* Eu...

SECRETARA : Unde ai fost pînă acum ?

GUZGANICI : În mormînt...

SECRETARA *(înfiorată) :* În mormînt ?

GUZGANICI : Da... Am fost înmormîntat de viu... în chip samavolnic.

SECRETARA *(îşi face cruce) :* Doamne Dumnezeule ! Încep să devin mistică. Dar cum ai ajuns în mormînt, iubitule ?

GUZGANICI *(cu aceeaşi figură de om căzut din lună) :* Ştii... atunci la cimitir... eu am mîncat Ariciul... pe urmă m-am transformat... iar ei... m-au îngropat...

SECRETARA *(se strîmbă, în semn că nu pricepe nimic, dar e totuşi curioasă) :* Şi ?

GUZGANICI : La un moment dat am adormit... Pe urmă, cînd m-am trezit... Ariciul fugise ! Aşa că iar m-am transformat.

SECRETARA *(strîmbîndu-se nedumerită şi neconvinsă) :* Mda... se poate... Ariciul, într-adevăr, s-a întors înapoi.

GUZGANICI : Şi ce face ?

SECRETARA : Ce să facă ? Bine, îşi vede de treabă. *(Amintindu-şi.)* Ştii, a fost şi el la şedinţa aia.

GUZGANICI : Care şedinţă ?

SECRETARA : A, nu ştii ? A fost o şedinţă tare de tot. P-ăia ai dumitale... neamurile... i-au făcut oamenii piftie... S-a spus tot, să ştii. Şi s-au luat şi măsuri. Miliţia... chestii... Mai bine că n-ai fost aici... Cînd s-a propus să fii scos, s-a votat în unanimitate. Acum avem un responsabil mult mai tînăr şi mai drăguţ... Am şi avut cu el o discuţie.

GUZGANICI : Ce fel de discuţie ?

SECRETARA : Aşa... *(Cu înţeles.)* Am încercat să fiu puţin superficială.

GUZGANICI : Şi ?

SECRETARA *(dezamăgită) :* Nu m-a înţeles. A zis că de mîine să intru în producţie, să învăţ o meserie. Încerc şi asta. Să vedem ce iese. *(Iese. Pe uşă îşi vîră capul Inspectorul.)*

INSPECTORUL : Tovarăşul responsabil nu-i aici ?

SECRETARA *(de afară) :* E prin secţii.

GUZGANICI *(către Inspector, care vrea să plece) :* Tovarăşe Inspector !

INSPECTORUL *(intră în birou) :* Da.

GUZGANICI *(intimidat) :* Mă mai cunoaşteţi ? Eu sînt...

INSPECTORUL *(sever) :* Da, ştiu cine eşti...

GUZGANICI : Vorba e... ce fac eu acuma ?

INSPECTORUL : Ce faci ? Munceşti !

GUZGANICI *(năucit) :* Sigur că da... Evident.. Aş vrea să vă întreb însă ceva... Eu nu sînt lămurit nici acum prea bine... Odată, cînd aţi fost pe la noi în inspecţie, mi-aţi spus ceva de un arici... *(Aducîndu-şi cu greu aminte.)* Adică, cum că noi nu avem un arici şi că ar fi bine să avem...

INSPECTORUL : Da, şi ce-i cu asta ?

GUZGANICI : Păi de-aia vă întreb şi eu. Ce-a fost cu Ariciul ăsta ? Pentru că totul... ca să zic aşa... de-aici porneşte... Ariciul ăsta m-a...

INSPECTORUL *(nedumerit) :* Nu ştiu ce vrei să spui. Te simţi rău, ai astenie ?

GUZGANICI : Da... Mă simt oarecum slăbit fiziceşte... Ştiţi, cred că din cauza mormîntului... Lipsă de aer, întuneric...

INSPECTORUL *(privindu-l îngrijorat) :* Ar trebui să te îngrijeşti... *(Plecînd.)* Du-te la un doctor şi îngrijeşte-te. Arăţi foarte rău şi schimbat.

GUZGANICI *(singur, buimac) :* Da, sigur... Totuşi... Nu mi se explică ce e cu Ariciul... Cum vine... De ce, totuşi...

(Secretara intră să caute ceva pe birou şi-l priveşte perplexă. Guzgănici iese mormăind ceva incoerent. Secretara face către spectatori semn că s-a scrîntit.)

CORTINA

EPILOG

O sală de așteptare, mobilată corespunzător. Pe ușa din față scrie cu litere mari : AUTOR DRAMATIC. ZILE PENTRU AUDIENȚE ȘI PRIMIRI : LUNI, MARȚI și MIERCURI — PERSONAJELE POZITIVE. JOI, VINERI și SÎMBĂTĂ — PERSONAJELE NEGATIVE. DUMINICĂ — ADMIRATORII ȘI ADMIRATOARELE. NU INSISTAȚI ÎN AFARA ACESTOR ZILE SAU DACĂ NU V-AȚI ÎNSCRIS DIN TIMP PE LISTĂ. La ridicarea cortinei, în sala de așteptare se află cîteva personaje cu înfățișare negativă, printre care și Guzgănici. Ștefan, un zdrahon uriaș în livrea cu fireturi, cercetează o listă. De alături se aude deodată un zgomot de farfurii sparte. Ștefan tresare și mormăie supărat.

ȘTEFAN : Numai belele îmi fac nenorociții ăștia de negativi. Nici vasele nu sînt în stare să le spele ca lumea.

AUTORUL *(ieșind din cabinet în halat de casă și papuci, cu o mutră infatuată) :* Ștefan !

ȘTEFAN *(supus) :* Da, maestre !

AUTORUL : Am auzit un zgomot suspect.

ȘTEFAN *(bîlbîindu-se) :* Da... cred că s-a spart ceva la bucătărie.

AUTORUL *(privindu-l sever) :* Iar mi-ai pus personajele la corvoadă ? Ți-am interzis asta o dată pentru totdeauna !

ȘTEFAN *(supus) :* Numai pe cele negative, maestre. Cu cele pozitive mă port corespunzător.

AUTORUL : Te rog să te porți corespunzător și cu cele negative. Nu trebuie să le umilești. Altă dată n-or să mai vină la noi. Or să se ducă la alți autori, care știu să se poarte atent cu ele.

ȘTEFAN : Bine, maestre, am înțeles.

AUTORUL : Cîți sînt pe listă ?

ȘTEFAN : Zece. Trei sînt aici, unul la bucătărie, unul...

(Se oprește, privindu-l speriat pe autor.)

AUTORUL : Spune.

ȘTEFAN : Unul lustruiește parchetul în dormitor, altul udă florile în grădină, iar restul încă n-au venit.

AUTORUL *(gîndindu-se) :* Ștefan ! Știi ce ? Astă-seară nu mai primesc pe nimeni. Îi amîi pe toți pentru mîine seară. Sînt obosit și indispus. Vreau să mă culc mai devreme.

ȘTEFAN : Cum credeți. Dar...

AUTORUL : Ai încercat să stai de vorbă cu ei ? Sînt interesanți ?

ȘTEFAN : Nu prea. Cred că i-au mai folosit și alții. Unul singur pare mai proaspăt.

AUTORUL : Care ?

ȘTEFAN *(arată spre Guzgănici) :* Ăla de colo. Zice ceva cu un arici, o chestie încurcată, nu prea am înțeles despre ce e vorba. S-ar putea să fie un personaj de-astea moderne... Dracu' știe...

AUTORUL *(către personajele negative) :* Mergeți acasă, dragii mei. Astă-seară nu vă pot primi. Veniți altă dată. *(Cele trei personaje se ridică și pleacă, Guzgănici fiind ultimul. Autorul îl strigă.)* Dumneata rămîi cîteva clipe. *(Guzgănici se întoarce.)* Ia spune-mi pe scurt despre ce e vorba.

GUZGĂNICI *(umil, cu o mutră spășită) :* Nu știu dacă mă cunoașteți...

AUTORUL : Nu te cunosc.

GUZGĂNICI : Eu sînt personajul principal din comedia dumneavoastră *Ariciul de la „Dopul perfect"*.

AUTORUL *(nedumerit) :* Ștefan, am scris eu o asemenea comedie ?

ȘTEFAN : Da, maestre, ați scris. Știți, aia care v-a fost respinsă de zece ori pe motiv că e proastă, dar dumneavoastră ați făcut ce-ați făcut, ați mai cîrpit-o pe ici, pe colo, încît a mers pînă la urmă. Critica v-a cam înjurat, ce e drept.

AUTORUL : Tot nu-mi amintesc.

ȘTEFAN : E vorba de chestia aia cu Ariciul...

AUTORUL : Aha, parcă... *(Către Guzgănici.)* Spune dragă, care-i problema ?

GUZGĂNICI : Dacă nu vă deranjez, aș vrea o lămurire. Dumneavoastră ați pus acolo, în piesă, un arici.. Și eu nu știu care e rostul lui...

AUTORUL : Rostul lui ? Parcă eu mai știu ?! Poate era un simbol.

GUZGĂNICI : Mă rog, eu înțeleg, e posibil — nu-i așa ? — și simbolul, nimic de zis, dar acest Arici m-a chinuit îngrozitor șase tablouri. Am încercat să mă lupt cu el, l-am șicanat, l-am bătut, l-am ucis, l-am mîncat, mă rog, ce-am putut și eu, dar mi-a fost imposibil să-l înving. Pînă la urmă tot el m-a dat gata.

AUTORUL : Cum, adică, te-a dat gata ? Explică-mi mai amănunțit, eu nu-mi mai amintesc piesa decît foarte vag.

GUZGANICI *(cu deznădejde) :* Adică m-a scos din schemă ! Mi-am pierdut pîinea !

AUTORUL : Păi sigur, așa și trebuia să se întîmple ! El reprezenta probabil noul și la mine noul învinge întotdeauna, indiferent de mijloace.

GUZGANICI : Bine, bine, dar eu ce fac ?

AUTORUL : Ce să faci ? N-ai ce face ! Ești un personaj negativ, și a trebuit să fii înfrînt, în mod obiectiv.

GUZGANICI *(cu lacrimi în ochi) :* Totuși... să mă scoată din pîine. Aveam un serviciu destul de bun...

AUTORUL : Nu-i nimic. O să te pui din nou pe treabă, o să muncești, o să te reeduci, îți speli păcatele... *(Către lacheu.)* Ștefan, notează. Asta cu reabilitarea e o idee pentru o nouă piesă.

GUZGANICI *(îndîrjit) :* Și dacă eu nu vreau să mă reeduc ?! Nu-mi convine...

AUTORUL : A, dumneata ești un inadaptabil, un înrăit ! Foarte bine, atunci te lichidez complet.

GUZGANICI : Adică cum ?

AUTORUL : Foarte simplu. Te omor și te arunc în stradă.

GUZGANICI : Și ce se întîmplă pe urmă ?

AUTORUL : Se întîmplă că dispari definitiv. Sau, eventual, vine un alt autor, îți ia cadavrul și face din dumneata un personaj nou. S-ar putea să ai și șansa asta.

GUZGANICI *(mulțumit) :* Da, asta cred că ar fi cel mai bine. Știți, eu aș dori să rămîn negativ. Vă rog să mă lichidați.

AUTORUL : Ștefan ! Dă-mi pistolul !

(Ștefan dispare și vine cu un pistol. Autorul trage un foc în tîmpla lui Guzgănici, care se prăbușește mort.)

ȘTEFAN : Îl iau ?

AUTORUL *(după ce se gîndește puțin) :* Da, ia-l, dar nu-l arunca în stradă. Mă gîndesc totuși să-l reiau într-o altă piesă, puțin modificat. Nu stau chiar atît de bine cu tipurile, încît să-mi permit luxul de a le arunca pe stradă.

ȘTEFAN : Într-adevăr, în ultima vreme... Apropo, maestre, mîine aveți procesul acela cu plagiatul. Să nu uitați.

AUTORUL *(amărît) :* Nu, n-am să uit. *(Privind lung cadavrul.)* Ia-l și îngroapă-l în grădină. *(Ștefan iese, trăgînd cadavrul după el.)* Și îngroapă-l, te rog, cît mai adînc, nu cumva să-l simtă criticii. Pe urmă pretind că sînt facil, că-mi lichidez personajele negative ca să scap de ele, să nu trebuiască să le mai îndrept. Și pune un semn deasupra gropii, să știm de unde să-l luăm mai tîrziu.

ȘTEFAN *(de afară) :* Da, maestre, am înțeles. Culcați-vă, că sînteți obosit.

AUTORUL *(căscînd) :* Într-adevăr, sînt obosit. *(Către spectatori.)* Dacă ați ști ce greu se scrie o piesă !

CORTINA

Desene de **BENEDICT GANESCU**

Moment și perspective
în stagiunea craioveană

Un teatru este un organism viu: el cunoaște perioade de perfect acord cu sine însuși și perioade de inconsecvență, suportă uneori „căderi de tensiune". Existența sa — sensibilă la o pluralitate de influențe și depinzînd de o sumedenie de factori — este un teren bogat în surprize.

Cu aproape doi ani în urmă, cu prilejul unui turneu de oarecare amploare, am cunoscut mai îndeaproape, la o discuție în redacția noastră, în jurul obișnuitei „mese rotunde", viața Teatrului Național din Craiova. Era un moment dificil în evoluția colectivului: repertoriul se arăta deficitar în dramaturgie originală contemporană; spectacole izbutite alternau cu montări sărace în idei, insuficient de clare, lipsite de o concepție regizorală fermă; o trupă bogată în talente nu izbutea să descopere stilul în care, „cîntînd la unison", s-ar putea afirma ca echipă omogenă.

O destul de lungă perioadă, teatrul a simțit lipsa unor forțe regizorale corespunzătoare și mai cu seamă a unui animator capabil să concentreze și să valorifice întregul potențial de talent și energie al colectivului. Această grea misiune artistică i-a revenit regizorului Călin Florian, care a preluat conducerea teatrului spre sfîrșitul stagiunii 1962—1963. La începutul acestui an teatral, secretariatul literar s-a ridicat și el la un nivel mai înalt, tinzînd să devină, pentru colectivul instituției, centru de cultură și informație, for de schimb de idei.

Urmărind în ce măsură acel moment a fost depășit și care este „pulsul" teatrului în actuala stagiune, am văzut la Craiova trei dintre premierele acestui an: *Șeful sectorului suflete de* Al. Mirodan, *Omul cu mîrțoaga* de Gh. Ciprian și *Esop* de Guilhermo Figueiredo; am încercat, totodată, să cunoaștem viața și preocupările colectivului, atmosfera de creație din teatru.

* * *

Judecînd după repertoriu, stagiunea trecută pare să fi fost un timp de studiu și acomodare: s-au jucat un număr de piese menite a fi succese de casă sigure (*Bucătăreasa se mărită* de Sofronov — jucată sub titlul *Măritate —, Adam și Eva* de Aurel Baranga, *Zizi și formula ei de viață* de Sidonia Drăgușanu), care să îngăduie montarea unor spectacole mai dificile — unele privite ca experiențe, ca „material de sondaj". Printre acestea, o reală reușită s-a obținut cu *Hagi Tudose; Troienele* și *Domnul Biedermann* *și incendiatorii* (într-o măsură, cu toate deficiențele semnalate, și *Valetul de cupă* de Balzac), chiar dacă n-au reprezentat realizări integrale, ocupă un loc însemnat în strădania teatrului de a se elibera de tirania spectacolului facil, amuzant cu orice preț. În același timp, stagiunea a înscris o perioadă de intens efort de cunoaștere a publicului, de înțelegere a criteriilor și preferințelor sale.

Rezultatele acestui studiu, concretizate în cifre, nu sînt, la prima vedere, prea încurajatoare. Dar activitatea unei instituții de cultură nu poate fi judecată în afara publicului căruia i se adresează. Teatrul posedă statistici din care reiese limpede că, printre spectacolele cu cea mai mare frecvență de spectatori, s-au numărat: *Bucătăreasa se mărită, Zizi, Adam și Eva;* că s-a bucurat de un succes disproporționat cu valoarea sa turneul Teatrului din Constanța cu un spectacol slab — *Băiat bun... dar cu lipsuri.* Dar și — de aici începe surpriza — *Hagi Tudose* (care aduce la teatru numeroși spectatori, chiar și în a doua stagiune), *Omul cu mîrțoaga* (a cărui popularitate este în creștere). Este un adevăr a cărui cunoaștere temeinică va servi de aici încolo mult orientării teatrului: căci el se adresează unui public neomogen și parțial în migrație — publicul unui oraș în transformare. Fostul oraș negustoresc se industrializează masiv, atrăgînd spre uzinele și șantierele sale foarte mulți tineri din satele dimprejurul Craiovei; mulți dintre aceștia, dacă nu se întîlnesc cu teatrul pentru prima oară, nu au avut încă, în orice caz, prilejul să-și formeze deprinderi de spectator. (Un exemplu: media de vîrstă a salariaților principalei uzine craiovene — „Electroputere" — este de 23 de ani!) Foarte numeroșii elevi ai școlilor medii și profesionale contribuie și ei la înclinarea balanței publicului către categoria tineret. Este pe deplin firesc ca acest spectator să fie atras de farsă, de vodevil, de feerie (și, în general, de spectacolul care comportă fast, strălucire), de comedia ușoară și de melodramă, și să se arate mai puțin receptiv la drama de idei. Și tot în aceste caracteristici — prospețimea impresiilor, disponibilitatea afectivă, lipsa unei experiențe prealabile care să-i fi falsificat gustul — se poate găsi terenul pentru formarea unui spectator ideal. Repertoriul acestei stagiuni este în acest sens o încercare; meritul său principal este că a fost gîndit pe mai multe direcții. Deși titlurile ce-l compun par să alcătuiască un mozaic a cărui logică se descifrează greu, el reunește: comedia atît de cerută, într-o gamă divers nuanțată, fără nici un fel de rabat la capitolul bun-gust în selecție (comedia lirică *Șeful sectorului suflete, Omul cu mîrțoaga,* „comedia eroică" *Esop,* anticonformista *Scandaloasa legătură dintre domnul Kettle și doamna Moon*); drama cu un puternic conținut emoțional (*Moartea unui artist* de Horia Lovinescu și *Pogoară iarna* de Maxwell Anderson); o tragedie shakespeareană — *Othello*; în sfîrșit, spectacolul popular, colorat și vesel, aparținînd unui gen apropiat commediei dell'arte (*Dundamaroe* [tradus — *Aurul frumoasei curtezane*] de dramaturgul clasic sîrb Držič). E un repertoriu care, realizat în registrul unui spectaculos de bună calitate, simplu și clar, jucat cu sinceritate și, acolo unde este cazul, cu o mare intensitate emoțională, poate marca, în legătura teatrului cu publicul său, acea treaptă de comunicare stimulatoare către care, cu drept cuvînt, tinde.

* * *

Dar proiectele, oricît ar fi ele de interesante, au valoare numai în măsura în care sînt traduse în spectacol. „Cartea cea mare" pe care trebuie să mizeze teatrul în bătălia pe care a angajat-o este calitatea spectacolelor sale. O calitate care se traduce în forță de atracție, în putere de convingere, în vibrație intelectuală și afectivă.

În regia Georgetei Tomescu, *Esop* este, în contextul calitativ al primei părți a stagiunii craiovene, spectacolul cel mai meritoriu: clar în intenții și de o anumită ținută profesională. Nu numai motivul etern uman al nevoii de libertate — pe care este construită piesa — se face auzit cu pregnanță; deslușit și totuși cu subtile mijloace este scos în evidență motivul luptei dintre valoare și nonvaloare, este caricaturizată impostura.

Spectacolul cîștigă adeziunea publicului în primul rînd vizual, prin imaginea scenică, lucrată cu multă îngrijire. Un decor simplu, cu trepte și coloane, în care o asimetrică placă de aramă suspendată aduce o pată de culoare (decor ce nu-și propune să reconstituie epoca, ci doar să facă aluzie la ea, permițînd orice actualizare — V. Penișoară-Stegaru), îngăduie interpreților o mişcare elegantă, pe traiectorii uneori foarte frumos imaginate. Doi artişti a căror muncă rămîne de obicei anonimă contribuie esenţial la frumuseţea plastică a spectacolului: maistrul de lumini Vadim Levinschi (care izbuteşte să transmită o varietate de stări afective mînuind o claviatură a spectrului solar), şi machieuza Constanţa Schultz (a cărei mască pentru Esop e o creaţie „de zile mari“, prin tragismul reţinut pe care-l exprimă).

Dacă ne-am propune să desenăm însă o „curbă a intensităţii“ reprezentaţiei, acesta ar prezenta oscilaţii de o amplitudine destul de mare, în special pentru că nu toţi actorii aflaţi în scenă la un moment dat folosesc acelaşi stil interpretativ. Şi dacă simplitatea de factură clasică şi profunzimea gîndirii lui Ion Pavlescu (Esop) izbutesc să se acorde, în multe momente, cu jocul de o incisivitate modernă al lui Constantin Sassu (Xantos), interpretele rolurilor feminine — Leni Pinţea (Cleia) şi Chira Scarlat (Melitta) — rămîn prea aproape de suprafaţa rolurilor, din pricina preocupării primordiale pentru însemnele exterioare ale acestora; iar Iancu Goanţă, în rolul căpitanului Agnostos, înclină spre caricatură grotescă. Această lipsă de unitate stilistică fragmentează spectacolul; chiar jocul celor ce şi-au conturat just rolul suferă, sub influenţa partenerului. Aşa se face că există şi „pauze intelectuale“, momente albe, cînd pagini frumoase din text nu trec, pur şi simplu, rampa.

În *Şeful sectorului suflete* (direcţia de scenă aparţine tot Georgetei Tomescu), această fragmentare devine şi mai evident condiţionată de calităţile individuale ale unuia sau altuia dintre actori; regizoarea nu izbuteşte să domine, să influenţeze şi să ducă spre o confluenţă particularităţile diferitelor personalităţi artistice cu care lucrează. Din această pricină, o intenţie valoroasă — interpretarea frumoasei piese a lui Mirodan cu o echipă foarte tînără — a fost, în bună măsură, ratată. Pe scena craioveană, textul şi-a pierdut din transparenţă şi poezie: apariţiile şi dispariţiile personajelor, circuitul lor pe uşile din casa Magdalenei, momentele în care aceasta rămîne cu Horaţiu, jocul dezinvolt, dar aparţinînd unei maniere de comedie mai veche, al interpretului lui Costică — toate acestea trag spectacolul în jos, îl vulgarizează. Există o anumită lipsă de „acoperire în aur“ în modul cum sînt spuse replicile — „acoperire“ care ţine de pătrunderea în esenţa personajului, de înţelegerea exactă a termenilor şi a „mizei“ conflictului, pe care nu toţi interpreţii izbutesc s-o realizeze corespunzător. Leni Pinţea (Magdalena) are o prezenţă scenică impresionantă şi o voce foarte frumoasă; dicţia ei vădeşte însă supărătoare deformări manieristice, iar ţinuta şi mersul suferă şi ele de pe urma unei anumite tendinţe de a poza. (Actriţa este însă foarte tînără şi se poate uşor dezbăra de aceste proaste deprinderi, dacă va fi atent şi cu exigenţă îndrumată). De o anumită autocenzurare ar fi avut nevoie şi scenografia (realizată de un debutant, Vasile Buz); ea păcătuieşte prin încărcarea momentului din biroul şefului şi prin aşezarea unor draperii urîte, sărăcăcioase, care dau intrărilor în scenă aerul meschin al unor dependinţe. În schimb, ultima imagine — fundalul de fereastră luminată spre care se îndreaptă Magdalena şi Gore — regăseşte elevaţia piesei.

Sîmburele de adevăr artistic îl aduce în spectacol interpretul dublului rol Gore-Şeful, Valeriu Dogaru. Nu destul de ferm instalat în „Şef“, cîteodată depăşit de subtextul acestei ipostaze, el aduce, în Gore, o neprefăcută candoare, un farmec al modestiei şi al purităţii sufleteşti care rimează într-un chip emoţionant cu o frumuseţe adolescentină.

Omul cu mîrţoaga are, pentru teatrul din Craiova, o valoare sentimentală; aici a debutat, în urmă cu 60 de ani, autorul ei, actorul Gh. Ciprian. În ciuda naivităţii şi convenţionalului „actului rezolvărilor“, piesa a rezistat în timp, datorită suflului ei generos, credinţei fierbinţi într-o ţintă, precum şi izbutirii unui portret memorabil al personajului principal. Şi, poate că nu în ultimul rînd, umorului. Valentina Balogh a descifrat unele din aceste sensuri şi le-a expus cu mai multă claritate în programul de sală şi cu mai puţină în spectacol. Desigur, nu se poate face din *Omul cu mîrţoaga* o piesă foarte actuală; există un anumit parfum al epocii, care trebuie păstrat. Ar fi fost însă binevenite cîteva intervenţii în text, mai cu seamă în ultima parte, care sună pe alocuri desuet; ar fi fost utilă o ierarhizare a problematicii, o anumită estompare a ceea ce este secundar; şi, mai cu seamă, ar fi fost bine să nu se fi acceptat o scenografie atît de eteroclită. Şi aici, ca şi în spectacolele Georgetei Tomescu, „plusuri" şi „minusuri" ţin în primul rînd de distribuţie. Rămîne vie din spectacol în special relaţia Chirică-Varlam: Nicolae Radu şi Ion Pavlescu (unul timid, cu un aer absent, cu un soi de fervoare a discreţiei şi a bunului-simţ trădînd o înaltă calitate umană, celălalt ascuzîndu-şi fondul de integritate şi omenie sub aere de bravadă şi cinism de împrumut) comunică şi colaborează firesc, izbutind reale momente de emoţie. Experienţă şi corectitudine profesională aduc în scenă, în portretele ce le revin, artiştii emeriţi Manu Nedeianu (Inspectorul general) şi Ilie Cernea (proprietarul calului). Printr-o apariţie de fantezie comică, dublată de un straniu tragism, debutează, în Omul cu idei, absolventul Abdulah Cerchez, anunţînd un talent înclinat spre roluri de compoziţie. Dar temperatura actului scenic coboară vertiginos îndată ce pe primul plan apare relaţia Ana-Nichita. Rodica Radu e înzestrată cu mult farmec feminin şi vioiciune; Sorin Lepa e un actor cu prestanţă şi cu o voce penetrantă, învăluitoare, melodioasă. Întîlnirea lor este însă departe de a fi electrizantă şi amenințătoare — întîl-

De la stînga la dreapta: **Chira Scarlat (Melitta), Ion Pavlescu (Esop), C. Sassu (Xantos), Iancu Goanţă (Agnostos), Leni Pinţea (Cleia), în „Esop" de G. Figuciredo**

nirea a două ființe amorale, stăpînite de patimă și de egoism; ea îmbracă de la început aparențele aventurii banale, ușor triviale.

Văzute astfel, într-o suită, cele trei spectacole ale primei părți a stagiunii dovedesc că teatrul n-a izbutit încă să realizeze acea substanțială înnoire necesară într-unul din sectoarele-cheie: regia. Este adevărat că acum sînt în colectiv trei regizori; dar, prins în diferitele probleme ale conducerii, Călin Florian montează doar cîte un spectacol pe an; iar Georgeta Tomescu și Valentina Balogh desfășoară o muncă evident sîrguincioasă și pasionată, dar care nu și-a mai împrospătat de mult mijloacele. O legătură permanentă, creată, într-un teatru, între actori și regizori, oferă, desigur, cele mai bune posibilități de cunoaștere și colaborare. Dar ea se transformă într-o frînă atunci cînd nu primește oxigen din afară; actori chiar dintre cei mai buni ajung uneori să se repete, regizorul își epuizează, la un moment dat, aptitudinea de a observa și fantezia. Și astfel în muncă se instalează monotonia și plictiseala lucrului dinainte știut, amenințînd cu rutina spectacolului „provincial". Teatrul din Craiova are urgentă nevoie de o comunicare cu viața artistică a țării, realizată multilateral; el trebuie să găsească mijloace de a oferi regizorilor și actorilor prilejul de a viziona spectacole și chiar repetiții ale teatrelor din Capitală, de a cunoaște stilul de muncă și al altor echipe. Este vitală, pentru etapa în care se află, atragerea mai multor sau măcar a unuia dintre regizorii de frunte ai tinerei generații, care să aducă un suflu nou în *gîndirea spectacolului*, să deschidă actorilor orizonturile pe care le presimt, le intuiesc, dar nu au mijloacele să le atingă singuri, să îndeplinească funcția complexă de magnet și catalizator. (Există o foarte inspirată invitație, adresată regizorului Lucian Giurchescu, de a monta spectacolul *Aurul frumoasei curtezane;* dar nu o apariție meteorică — explozie de idei și fantezie comică —, ci o colaborare permanentă, un efort de durată, sînt, în primul rînd, necesare teatrului.)

Există momente de răscruce în viața oamenilor, a colectivelor, determinate de un succes. Teatrul din Craiova are nevoie de un spectacol care să polarizeze atenția oamenilor de teatru din București și din alte orașe, un spectacol care să-l scoată din penumbra în care se găsește de la un timp (și dintr-o anume atmosferă de izolare, la care a contribuit și critica, neglijîndu-l luni în șir). Această țintă, spre care tind, în mod mai mult sau mai puțin afirmat, aproape toți, nu este o „deșartă vanitate", ci o imperioasă nevoie de afirmare a unei trupe cu un potențial de talente încă nevalorificat. Poate că acest spectacol va fi *Othello,* care se repetă sub conducerea regizorului Călin Florian. Deși anticipările nu au sens, un spectacol shakespearean structurat pe laconism, eliberat de fast și de tentațiile de „mare montare", centrat pe conflict, urmărind descifrarea nodului de relații și interese creat în jurul lui Othello — așa cum îl anunță realizatorul — îndreptățește speranța în acel reviriment de care teatrul are, în momentul de față, nevoie.

Efortul de pregătire a acestui spectacol nu este singurul centru de efervescență din colectiv. O echipă de tineret îl urmează pe Nicolae Radu în prima sa experiență de regie. Ion Pavlescu este preocupat de un spectacol experimental care să reunească într-o suită cei mai importanți bufoni shakespeareeni — spectacol care-i va permite să ducă mai departe creația sa din rolul Feste. În jurul secretariatului literar s-a creat un nucleu cu interesante preocupări teoretice. Aici se poartă (sub conducerea secretarului literar, I. D. Sîrbu) discuții de estetică, de istorie a artelor, de filozofie a culturii, care pasionează un cerc din ce în ce mai larg. Scopul acestora este — după cum se exprimă organizatorul — „nu de a școlariza, ci de a excita intelectual, de a oferi puncte de reper, de a crea antrenamentul dezbaterilor".

Evident, ceea ce s-a început la Teatrul Național din Craiova este un efort de perspectivă, ale cărui rezultate nu se pot împlini decît în timp. O concluzie se impune însă: acest efort nu trebuie să se rupă nici o clipă de strădania cotidiană, de lucrul „la amănunt" asupra spectacolului în curs de pregătire; orice neglijență în acest domeniu minează posibilitățile de afirmare ale instituției, orice spectacol „oarecare", mediocru, îndepărtează momentul saltului calitativ. Este o cerință care nu se referă numai la montările foarte importante, ci la orice reprezentație dată sub egida teatrului.

Ileana Popovici

LA ARLECHIN

Eleganţa cu care cineva rupe un măr, încordarea cu care stă aplecat asupra microscopului, sau tristeţea cu care mîngîie un vas de porţelan capătă viaţă prin simplul gest. Cuvîntul îşi pierde utilitatea. Actorii, regizorii tind spre descoperirea unor asemenea soluţii. Preocuparea pentru comunicarea ideii prin mişcare devine din ce în ce mai largă în teatrul nostru. Ea poate fi satisfăcută doar printr-o cunoaştere şi stăpînire sigură a corpului, a legilor mişcării scenice. Cu toate că nu sînt încă organizate şi sistematizate precis, frecventele încercări de creare a unor cursuri dovedesc atenţia acordată de oamenii de teatru acestui domeniu. Nu se tinde numai spre frumuseţea contururilor, ci mai ales spre dezvăluirea încărcăturii de sensuri pe care o conţine actul, spre descoperirea posibilităţilor de caracterizare de care dispune mişcarea. Cînd se realizează o sinteză între aceste două laturi, asistăm la rezolvări memorabile. De o asemenea forţă expresivă mi se pare a fi momentul morţii lui Roma din piesa lui Brecht, *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită,* interpretat de Colea Răutu. Contorsiunea căutată, strecurarea felină prin reţeaua de ochiuri a barelor de aluminiu, toate constituie elemente de mişcare prin care interpretarea atinge nivelul cel mai înalt. Uneori, fără a recurge la asemenea rezolvări-cheie, caracterul unui erou ne rămîne în minte doar prin alăturarea treptată a diverselor gesturi şi atitudini ce ajung să formeze o imagine unică. Eroina lui Gibson din *Doi pe un balansoar* îşi strînge genunchii sub ea, îşi pleacă fruntea puţin sau stă cu bărbia în podul palmelor, merge în vîrful picioarelor şi, în final, rămîne dreaptă, tulburător de dreaptă. Aşa compun actriţa Leopoldina Bălănuţă şi regizorul Radu Penciulescu expresia vizuală a acestui rol. Nimic rar în gest, care te emoţionează însă prin rotunjimea perfectă, prin puritatea pe care o emană. Gîndurile, sentimentele sugerate de mlădierea gîtului, de mîna melancolic lăsată pe furca telefonului sînt nenumărate. Gittel, spunînd cu ochii închişi, cu capul înclinat „a iubi înseamnă să doreşti", era asemenea celebrei imagini a dorinţei de perfecţiune şi străduinţei de înfăptuire — Enescu cîntînd „Poemul" de Chausson. O adevărată „Giulietă a miracolelor", cum ar numi-o Fellini.

Sînt oameni care te atrag prin gîndirea largă şi gestul bogat, asemenea lui G. Călinescu; alţii, prin desenul discret al gîndurilor caligrafiate cu modestie, ca Ibrăileanu; unii, prin dîrzenie şi curaj.

Aşa se caracterizează şi actorii. Aspasia Papatanassiu Mavromatti sau Vraca, aducînd fiecare în felul său pe scenă patosul unei măreţii aproape statuare, comunicau cu întreaga sală; alţii, adevăraţi bijutieri, nu ajung la asemenea spectaculoase demonstraţii, dar obţin nuanţe de o subtilitate şi o discreţie rară. Liviu Ciulei în Joe din *Clipe de viaţă* face parte dintre aceştia din urmă. Actorul aduce în joc o dramatică alternanţă între sentiment şi luciditate, dar mai ales între erou şi actor. Şi, de aceea, te emoţionează faptul că simţi cum nenumărate probleme ale lui Joe sînt şi ale lui Ciulei-omul. El nici aici, nici în Protasov nu se joacă pe sine, ci se regăseşte cu candoare în asemenea eroi. Această mărturie delicată a propriei fiinţe răzbate uneori inocent — „Kitty Duval, la ce visezi?" —, alteori, cu o cuceritoare naivitate, „Jucăriile mi-au oprit şi mie odată plînsul". Cu o ciudată frumuseţe, interpretul reuşeşte să alterneze acest lirism cu o luciditate profundă, o luciditate care te captivează, căci simţi cum se naşte acolo, atunci, cuvîntul, ideea rostită. Joe vrea să-şi explice: „De ce beau?" Nu ştie precis. Poate acum i s-a pus pentru prima oară întrebarea, şi el se încăpăţînează să răspundă; raţionînd, uneori se împiedică, pentru a merge apoi mai uşor, din nou se poticneşte şi, în sfîrşit, răspunde — „Din douăzeci şi patru de ore, 23 de ore şi jumătate sînt cenuşii, moarte. Le petrec aşteptînd". Şi astfel, ajungi să simţi mersul gîndurilor adunate, în timp ce Joe bea şampanie şi visează la „erorile lumii ce trebuie îndreptate".

În acest rol iese la iveală viaţa ascunsă a personajului şi actorului, care se întîlnesc şi se despart permanent de-a lungul spectacolului, jocul căpătînd atributul unei mărturii de o sinceritate neobişnuită. De aceea, cînd Joe vorbea despre cei trei copii la care a visat, m-am gîndit că actorul din personalitatea lui Ciulei rămîne pentru mulţi, ca şi pentru Joe, „cel de-al treilea copil, cel mai drag". Poate nu e cel mai frumos sau cel mai bun, dar are un farmec care scapă uneori regizorului sau arhitectului.

Adesea sîntem surprinşi, descoperind în spectacolele noastre rezolvări asemănătoare unor montări străine prezentate la Bucureşti. *Poveste de iarnă*, în regia lui G. Teodorescu, este mărturia unor încercări de inovaţie introduse în stilul obişnuit de înscenare a comediilor shakespeareene. Preocuparea principală a regiei vizează eliminarea convenţiei teatrale, descoperirea poeziei doar din datele textului, prin intermediul unor actori care, eliberaţi de greutatea costumului sau a atitudinii de epocă, urmăresc o comunicare directă cu sala. Aceasta s-ar obţine dînd spectatorului sentimentul că se afla chiar în mijlocul actului de creaţie. Participarea sa la acest act lasă impresia spontaneităţii şi sincerităţii. Dar scena goală poate ridica sau distruge un spectacol, căci ea presupune anumite cerinţe — o fantezie regizorală debordantă, o construcţie bogată şi plină de ritm a rolurilor, actori cu puternică personalitate — care, atunci cînd nu sînt satisfăcute, devin mai evidente decît oriunde. În această montare, drumul de la intenţie la realizare n-a putut fi parcurs pînă la capăt. Pentru a susţine modalitatea aleasă, este necesar un ansamblu condus, în primul rînd, de legile severe ale autocontrolului, ale intransigenţei faţă de orice slăbiciune, căci aici gestul obosit şi plictisit de reluarea jocului al cărui sfîrşit e cunoscut, replica scurtă aruncată la întîmplare atrag atenţia mai mult decît de obicei, capătă proporţii datorită nudităţii actului scenic. Un exemplu de alt ordin, dar nu mai puţin izbitor, îl constituie maşiniştii-figuranţi, care, deşi se află pe scenă ca participanţi la spectacol, se rezumă la contribuţia fizică pretinsă de regizor. Indiferenţa, necomunicarea lor cu atmosfera, cu ritmul general duc la distrugerea senzaţiei de improvizaţie pe care tinde s-o obţină montarea. Scena impune o unică responsabilitate pentru întreg ansamblul. Figurantul care se uită la ceas în timpul monologului susţinut de titular are aceeaşi putere ca şi acesta de a capta interesul nostru.

Pictura şi arhitectura, muzica şi dansul se ocupă cu atenţie sporită de folclor, în care descoperă multiple surse de inspiraţie. E vorba de folclorul primitiv, acela care se defineşte printr-o mare simplitate. Dramaturgi contemporani celebri preiau adesea mijloace, soluţii din teatrul păpuşăresc sau cel asiatic, care este un teatru cu puternice nuanţe folclorice. La Paris, la Teatrul Naţiunilor, discuţiile şi spectacolele care aduc diverse tradiţii populare sînt întotdeauna prezente. La noi, însă, folclorului dramatic i se acordă o atenţie redusă, contactul direct cu el fiind dificil, în ciuda faptului că o cunoaştere mai profundă ar putea fi inutilă multor dramaturgi şi regizori. Unui muzician i se pun permanent la îndemînă formele de folclor care l-ar putea inspira; la fel, unui pictor sau unui sculptor; un dramaturg nu se bucură de aceeaşi situaţie. Este greu să-ţi închipui păpuşile, haiducii, capra sau caloianul, din litera, mai mult sau mai puţin vie, a unor descrieri. G. Călinescu a încercat asemenea reconstituiri, de forme de teatru popular, dar, evident, într-un cadru restrîns, de cercetător. Cît de utilă şi interesantă ar putea fi realizarea unor spectacole de teatru popular şi de poezie folclorică la Teatrul Mic sau la Studioul experimental „C. I. Nottara". De exemplu, în recitalul Nicolae Labiş ce se pregăteşte, cred că introducerea unor balade sau colinde ar contribui la sublinierea unor apropieri dintre opera poetului şi poezia populară, dar şi la rememorarea unor valori care ne aparţin numai nouă. Contactul direct cu asemenea mărturii ale artei naţionale este oricînd binevenit şi mai ales azi, pentru dramaturgia noastră, în căutare continuă de drumuri proprii.

Căutarea din ce în ce mai perseverentă a unei expresii proprii fiecărui teatru se manifestă şi în afişaj. Pînă nu de mult, teatrele apelau la un formular cu litere roşii pe un fond alb. Cîte zece-douăsprezece exemplare de acest fel erau aşezate cuminţi, într-o ordine militară, ca nu cumva unul să atragă atenţia mai mult decît altul. Acum însă descoperi grupaje de afişe ale Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra" care, unite, aduc ceva din profilul repertoriului. Formula aleasă este aceea a reproducerii unor scene din spectacole pe un fond negru. Inspirata selecţie a fotografiilor, precum şi calitatea tehnică duc la realizări atrăgătoare. Teatrul Mic a preferat o anumită rigoare şi severitate matematică în soluţia aleasă, în timp ce Teatrul „C. I. Nottara" a lansat cunoscutul „3.3.3." pentru una din recentele sale premiere de la Studioul experimental. Această preocupare începe să se manifeste şi în provincie. Un exemplu îl constituie afişul semnat de Marcel Chirnoagă la spectacolul *Britannicus* de la Iaşi. Pictorul, încercînd să realizeze o unitate între stilul piesei şi cel al prezentării grafice, obţine o lărgire a formulei „spectacolul începe din foaier".

Aceste cîteva exemple confirmă tendinţa de individualizare a teatrelor şi, în acelaşi timp, stima mereu sporită ce o acordă publicului.

Fiecare montare cu o piesă clasică constituie o încercare, o încercare a fanteziei şi a întregii personalităţi a creatorilor. De aceea, poate, succesul e mai uşor de obţinut cu piese contemporane, cunoscute mai puţin, decît cu opere intrate în manualele de şcoală. Mă gindeam la cîteva din asemenea dificultăţi, văzînd *Să nu te joci cu dragostea* a lui Musset, la Naţional, în regia lui Moni Ghelerter. Trăieşti aici o curioasă senzaţie : cunoşti emoţia mai mult datorită reîntîlnirii cu textul lui Musset, pe care îl simţi foarte apropiat, decît sub înrîurirea spectacolului în sine. Acesta îţi sugerează permanent drumul frînt, necontinuat pînă la capăt, pe nici unul din făgaşele iniţiale. În decor, proporţia clasică, draperiile şi fundalul, amintind de Greuse şi Chardin, ne dau cel dintîi semn : vom vedea un Musset graţios, un Musset care îşi ascunde dramele în spatele unor personaje filigranate cu sensibilitate, mai puţin preocupat de culoarea locală, Musset-ul clasic.

Roger Planchon ne-ar fi arătat, poate, un Perdican cu ochelari, o Rosette nu întotdeauna tulburător de frumoasă, nişte ţărani autentici. Ar fi fost însă un alt drum.

În timp ce, cu aceste gînduri, admiram decorul, apare corul caracterizat cu linii puternice, uneori chiar îngroşate, amintind ceea ce credeam că ar fi făcut regizorul francez. Asemenea ţărani însă nu se pot integra în cadrul plastic creat, ei aduc o autenticitate străină premiselor iniţiale ale spectacolului, pornind pe un alt drum.

Numai cîteva clipe după aceea intră şi Baronul. În locul unei eleganţe puţin afectate sau al unei comportări uşor rurale, pe care le-am fi aşteptat de la cele două modalităţi abordate pînă atunci, întîlnim un Baron, pentru a cărui caracterizare este utilizată şarja, împinsă uneori pînă la grotesc. Deci, al treilea drum. Spectacolul promite să devină o surpriză continuă.

Sosirea tinerilor ne readuce pe linia tradiţiei. Ciudat însă : aşa cum inovaţia s-a oprit la început, tradiţia rămîne numai exterioară, nereuşind să transmită şi conţinutul gestului şi modulaţiile nuanţelor, stabilite la timp — farmecul şi fantezia, suferinţa şi regretul. Aceste date trăiesc în muzica lui Şt. Mangoianu şi în decorul lui Dan Nemţeanu, care, împreună, izbutesc să comunice cu spectatorul pe linia tradiţiei ; aceasta obţine, abia în ele, adevăratele ei atribute.

George Banu

VĂ PREZENTĂM PIESA LUI ROLF HOCHHUTH

Locțiitorul Domnului

(VICARUL)

Rolf Hochhuth (născut la 1 aprilie 1931, în localitatea Eschwege, lîngă Kassel) e fiul unui industriaș — fabricant de ghete; dar a intrat modest în viața cetățenească, ocupînd un post de lector într-o editură. S-a exersat o vreme în proza epică de mici dimensiuni; dar nu a nutrit pretenția de a fi neapărat și publicat. Poseda *în sertar* cîteva povestiri și cîteva nuvele, cînd s-a gîndit să scrie și cînd a terminat de scris lucrarea dramatică ce avea, peste noapte, să-l scoată din anonimat și să-l plaseze pe orbita uneia din cele mai rapide, mai prestigioase și mai zgomotoase cariere din cîte cunoaște istoria modernă a teatrului. Lucrarea care l-a „lansat" poartă un titlu șters de urma oricărei intenții de a șoca: *Der Stellvertreter* — locțiitorul, reprezentantul. E drept, în teatrul lumii ea a pătruns și s-a făcut cunoscută cu un termen mai puțin evaziv. *Vicarul* (numele de circulație mondială al lucrării) trimite, cu adresă precisă, spre Sfîntul Scaun, spre „locțiitorul Domnului" — papa. Efectul acestei preciziuni îngustează, vom vedea, și unilateralizează sensul ultim, actual și filozofic, al piesei. Dar îi corespunde pe deplin dacă piesa e privită în fabula ei — ca o dramă istorică — și în elementele ei nemijlocite — ca o „tragedie creștină" (cum, pentru unele versiuni, a calificat-o însuși autorul). În orice caz, fabula și elementele ei nemijlocite, nu titlul care centrează atenția asupra suveranului pontif, i-au creat (înainte chiar de a fi fost reprezentată) surprinzătoarea celebritate de „dramma-scandalo", cu care s-a încercat, din locuri de răspundere, dependente și atașate Vaticanului, să i se bareze drumul spre contactul cu marele public.

Teama de riscuri — de „scandal" — a determinat de altfel și pe primul editor căruia i-a fost prezentat manuscrisul *Locțiitorului...* să revină asupra unui impuls inițial și să-l retragă din planul său editorial, în chiar momentul cînd urma să trimită șpalturile la paginare... Alt editor (L. Rowohlt din Hamburg), și el puternic răscolit de textul ce-i fusese înmînat, s-a încumetat să-l dea „pe piață", în ciuda, ori tocmai datorită caracterului său exploziv. Neștiind prea bine dacă și în ce măsură proporțiile cu totul neobișnuite ale lucrării (peste 200 de pagini de tipar) și-ar putea afla loc pe vreo scenă, același editor a prezentat textul, încă înainte de apariția volumului, spre lectură și eventual spre punere în scenă, bătrînului Erwin Piscator (actualmente director în teatrul vest-berlinez de pe Kurfürstendamm, al venerabilei Freie Volksbühne).

O critică teatrală, recunoscută pentru intransigența ei „estetică", îl luase mai de mult în răspăr pe veteranul regiei germane (de cînd cu montarea

— în stagiunea 1962 — a tetralogiei *Atrizilor* a lui Gerhardt Hauptmann, ca pe o mărturie antinazistă), susţinînd că Piscator „nu se poate dezbăra" de vechea lui manie de a „îngusta" rosturile teatrului la o „dădăceală politică". „Dădăceala politică" pentru care era dojenit privea însă nu o manie, ci un program artistic, clar dominat de intenţia de a „opri în loc pierderea generală a memoriei, generala dorinţă de a uita (care se manifestă) în chestiunile ce privesc istoria noastră cea mai apropiată...". De la acest program, socotit de dînsul, prin excelenţă, indicat unei *scene a poporului*, Piscator nu s-a lăsat clintit, în pofida oricăror şi oricîtor dojeni. Iar *Locţiitorul...* debutantului Rolf Hochhuth, în care descoperea netăgăduite, puternice valori expresive, ce-şi trag seva din patosul romantic schillerian, rămînînd totuşi de o forţă emoţională nespus de contemporană nouă, i s-a părut că vine turnat programului său prin tema şi chemarea pe care o lansează această piesă: „E una din puţinele contribuţii esenţiale — argumentează Piscator — aduse la depăşirea trecutului. Spune fără cruţare lucrurilor pe nume; demonstrează că o istorie care a fost scrisă cu sîngele a milioane de nevinovaţi nu poate fi niciodată prescrisă; dă fiecărui vinovat, după măsura vinovăţiei; aminteşte fiecărui dintre ei că a putut să hotărască şi că, în fapt, a hotărît chiar şi atunci cînd nu s-a hotărît".[1]

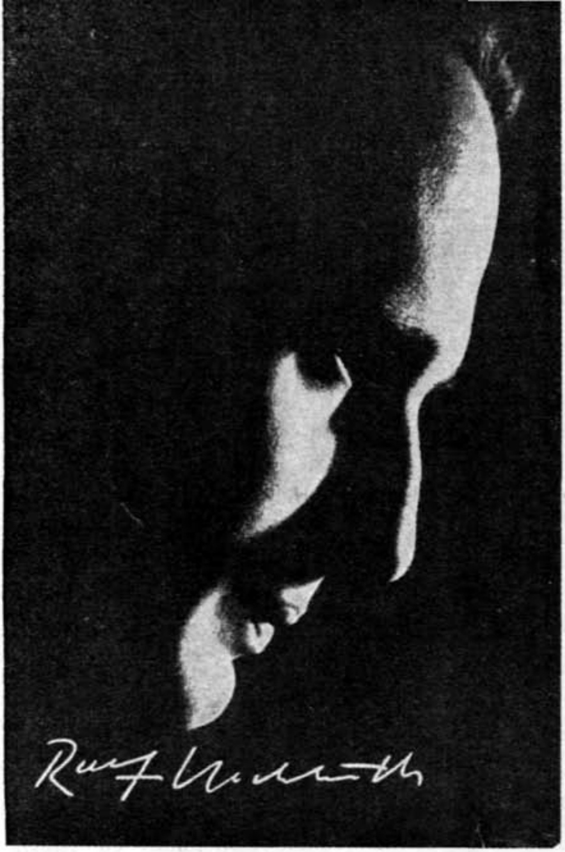
Drama lui Hochhuth este un proces intentat, ca atare, trecutului, celor răspunzători de sîngeroasele lui orizonturi. Dar sensurile dramei depăşesc zonele unui simplu proces. În aspectele ei imediate, ea pune în discuţie normele şi condiţiile de funcţionare ale principiului de bază al eticii creştine — iubirea de aproapele. În loc de a fi, elementar, afirmat şi impus *ex-cathedra*, printr-o chemare care să ridice protestele omenirii spre zăgăzuirea crimelor, în plină desfăşurare a negrelor practici genocide din lagărele de exterminare naziste, Hochhuth descoperă comandamentul iubirii de aproapele, subsumat de capul bisericii catolice unor funeste concepţii oportuniste şi tactici de trecere cu vederea. Cumplită prin rezultatele ei, această contradicţie pe care o vede iscată între veleitatea umană a bisericii şi rosturile ei instituţionale-politice, Hochhuth o discută în drama lui. Şi, sub raportul acestei contradicţii, condamnă el „tăcerea" şi pasivitatea papei Pius al XII-lea, atitudinea lui de eschivare, temătoare de riscuri, echivocă, diplomaţia lui tergiversatoare, pretextul neutralităţii Vaticanului în treburile războiului. Dar Pius al XII-lea nu este aici, în tragedia lui Hochhuth, decît prin forţa evocării trecutului, un personaj istoric; înainte de toate, el rămîne însă personaj dramatic. El reprezintă, ca o chintesenţă funcţională, un punct nodal în dezbaterea problemei reale, mult mai cuprinzătoare decît iubirea creştinească de aproapele, pe care o ridică şi o dezbate piesa. Este vorba de problema relaţiei individului cu istoria, a normelor etice supreme faţă de raţiunea circumstanţială de stat; problema responsabilităţii omului în faţa propriului său principiu şi destin, a datoriei lui de a nu se dezminţi pe sine, de *a reprezenta*, odată cu sine, omenia.

În cercurile clericale şi politice — catolice, ca şi în cele aflate sub influenţa lor, piesa a fost însă, cum arătam, întîmpinată în litera ei (universul dramei constituindu-se cu precădere din slujitori ai bisericii şi din dezbateri cu trimiteri la biserică), ca un pamflet evanghelic împotriva bisericii catolice (autorul fiind, din întîmplare, de formaţie protestantă), ca un „act deliberat de defăimare" la adresa lui Pius al XII-lea, pe care, se susţine, autorul piesei l-ar trece printre „principalii răspunzători de uciderea celor şase milioane de evrei", căzuţi pradă „soluţiei definitive", născocite de barbaria regimului lui Hitler şi a slujitorilor lui. În această direcţie, piesa a fost socotită ca o răstălmăcire a adevărului istoric. Autorul, la rîndul lui, a socotit, fireşte, asemenea aserţiuni drept calomnioase răstălmăciri ale textului şi a fost pus în situaţia de a se explica, nevoit să se apere, să pună lucrurile la punct, protestînd, lămurind, răspunzînd la scrisori, dînd interviuri, vorbind în conferinţe...

---

[1] E. Piscator în „Precuvîntarea" la volumul *Der Stellvertreter*, ed. Rowohlt, Hamburg, 1963.

[2] Iată-l, de pildă, ridicînd, îndată după premiera piesei, protest împotriva unor atare aserţiuni ale agenţiei de ştiri catolice: „*Locţiitorul*... este o piesă pronunţat catolică, nu aduce vreun atac nici credinţei catolice, nici papalităţii ca instituţie, ci mărturiseşte odată deschis o critică de mult scadentă faţă de purtarea decedatului papă în anii 1942/1944". Mulţi catolici care şi-au pus de mult cu nelinişte întrebarea, de ce acest papă nu a protestat nici împotriva deportărilor de maici şi de călugări, m-au înţeles."

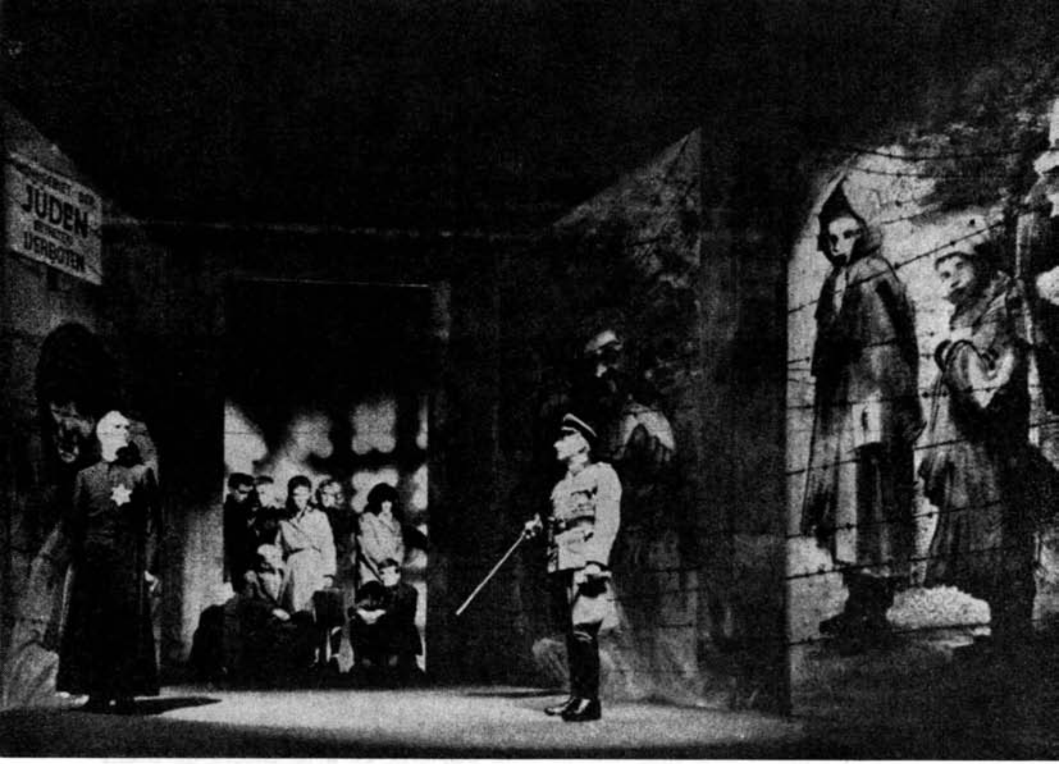


Rolf Hochhuth

„Scandalul" *Locţiitorului...* nu s-a putut totuşi stinge. De la apariţia în volum şi de la data premierei (în teatrul şi sub regia lui Piscator, la 20 februarie 1963) pînă azi, intervenţiile polemice şi critice (uneori nu numai critice, ci chiar de ordin poliţienesc, administrativ), în care s-au încrucişat oameni de teatru şi literatori, cercetători ai istoriei, oameni politici şi capete bisericeşti, ba chiar foruri de stat şi ecleziastice, se ţin lanţ. O întreagă literatură a crescut şi e în curs de creştere pe marginea piesei ori inspirată de ea, de problemele ei, de răsunetul ei. Nu e vorba doar de manifeste, broşuri, pamflete ocazionale. Nici de sutele, de miile de scrisori trimise autorului, editorilor, regizorilor piesei. Nici chiar de comentariile, mai mult sau mai puţin mărunte, publicate în presa literară, istorică, teatrală, politică, bisericească, de pe toate meridianele.[1] E vorba de tomuri în care se concentrează rezultatul unor despuieri şi comentarii de documente, mai secrete ori mai puţin secrete, din vremea celui de-al III-lea Reich, aflate în arhive pînă azi superficial cercetate, documente menite fie să probeze — cum face

---

[1] Unele dintre acestea — cele dintîi după „lansarea" piesei — au fost adunate ca memento de editorul lui Hochhuth într-un volum: *Summa injuria oder Dürfte der Papst schweigen?* — Hochhuths *Stellvertreter* in der öffentlichen Kritik.



Scenă din „Locțiitorul Domnului" de Rolf Hochhuth (actul V — „Auschwitz" — cu Günther Tabor și Richard Häussler), în regia lui Erwin Piscator

unul dintre cercetători — că Hochhuth a „falsificat istoria"[1], fie dimpotrivă — cum face dr. Saul Friedländer, profesor de istorie modernă la Institutul universitar de înalte studii internaționale din Geneva — că, necunoscîndu-le pe toate și pe cele mai revelatoare, Hochhuth a *muiat* datele *istoriei.*[2] E vorba de replicile artistice-teatrale, ori măcar pretinzîndu-se ca atare, ce s-au încercat a se da lucrării lui Hochhuth: la New York, „documentul-dramă" *Consolatorul,* scris cu încuviințarea cardinalului Spellman de către părintele redemptorist Edward A. Molloy, și care a fost pus pe scena teatrului Black-Friar pentru a contracara reprezentațiile cu *Locțiitorul...* la Atkinson-Theatre; la Madrid, piesa *Pastor Angelicus,* scrisă de Juan Antonio de Laiglesia, pentru a se juca liberă de concurență (*Locțiitorul...* fiind interzis să apară pe vreo scenă în Spania). Toată această literatură e destinată însă, în cea mai mare parte, a se încorpora laturii anecdotice a mult furtunoasei biografii pe care o trăiește scrierea lui Rolf Hochhuth.

În ce ne privește, nu avem căderea, nici nu ni se pare util să discutăm la rîndu-ne, *în această lumină,* locul ce și-a cîștigat *Locțiitorul Domnului* în dramaturgia universală și în problematica gîndirii artistice teatrale de astăzi.

---

[1] Walter Adolf, *Verfälschte Geschichte;* Antwort an Rolf Hochhuth. — ed. Morus.
[2] S. Friedländer, *Pie XII et le III-e Reich,* Paris, 1964.

Pe de altă parte, ni se pare că polemica iscată de piesă, din acest punct de vedere, al prestigiului clerical şi al adevărului arhivistic istoric, este, pe cît de pătimaşă şi de imensă, pe atît de sterilă faţă de forţa de penetraţie şi de agitaţie a piesei. Dovadă, drumul extraordinar pe care l-a străbătut în cei doi ani de la apariţie, pe scenele lumii şi în rîndul spectatorilor şi cititorilor de pretutindeni. După Erwin Piscator, de lucrarea lui Hochhuth s-au interesat şi s-au grăbit s-o pună în scenă fruntaşi ai teatrului mondial: Peter Hall, de la Royal Shakespeare Company, pentru teatrul Aldwych din Londra; Leon Epp, pentru scena Volkstheater-ului din Viena; Peter Brook, pentru o adaptare scenică folosită de François Dubois în montarea pariziană de la Theatre de l'Athénee; Lars Schmidt, pentru teatrele din Scandinavia; Max Brod, pentru Teatrul Habima din Tel Aviv; etc. etc. *Locţiitorul...* s-a jucat, sute de reprezentaţii, săptămîni şi luni în şir, cu casa închisă, în ambianţa polemicilor, ba chiar a unor manifestaţii ostile dinainte pregătite: la Berna, ca şi la New York (aici cercurile potrivnice au iniţiat o polemică a... tăcerii „pentru a nu se crea piesei o publicitate neprielnică"); la Frankfurt, ca şi la Atena, la Helsinki, ca şi la Haga; ş.a.m.d. Case americane de filme au solicitat dreptul pentru filmarea lucrării; Georges de Beauregard de la Societatea de filme Roma-Paris l-a obţinut... În cinci luni de la apariţie, volumul *Locţiitorul...* a fost vîndut în Germania în peste 80.000 de exemplare. „Best-seller" de prim-ordin în S.U.A., şi-a văzut epuizate în patru săptămîni trei ediţii (respectiv, 45.000 de exemplare), iar pînă în februarie acum un an, vînzarea trecuse de 180.000. De un succes de librărie similar s-au bucurat şi versiunile franceză, olandeză, suedeză, engleză, italiană.

* * *

Neîndoios, drama lui Hochhuth are a-şi mulţumi succesul de care se bucură nu neapărat senzaţionalului pe care l-ar purta cumva cu sine. Tema dramei, ca şi o seamă de dezvăluiri existente în ea nu sînt, în esenţa lor, noi. De-a lungul celor 20 de ani scurşi de la prăbuşirea Reichului nazist, evocarea atmosferei negre de fărădelegi ce l-au caracterizat, a figurilor întunecate ce l-au populat, s-a încercat în cele mai felurite genuri şi specii literare, în cele mai felurite chipuri, pe toate planurile de investigaţie şi de expresie. De la *Generalul diavolului*, ambigua evocare dramatică a lui C. Zuckmayer, şi de la *Jurnalul Annei Frank*, cu ingenua şi trista ei experienţă, pînă la acest *Locţiitor*, trecutul anilor de prigoană şi de anxietate ai celui de-al III-lea Reich a fost neîncetat sondat şi continuă să fie obiectul de sondaj şi de întrebări al creatorilor de artă din literatură. Cele mai multe lucrări sînt însă expresia unei necesităţi de a da mărturie, de a se elibera de trecut ca de o povară a cugetului. Ele înfăţişează, în marea lor majoritate, cazuri, experienţe de viaţă personală — elocvente, desigur, şi ilustrative. Dar, ca experienţe individuale, ele se situează pe planul *descoperit* al vieţii, al relaţiilor şi condiţiilor vremii; nu ajung la tenebrele reale, la motorul acelor condiţii. Ele aparţin istoriei, dar nu înfăţişează istoria: sînt „istorisiri" şi, ca atare, se păstrează în zone strîmte şi unilaterale. Ele constată şi comentează istoria din unghiuri de vedere în funcţie de aceste destine şi nu ajung, de aceea, să-i surprindă vii, în acţiune, resorturile, pentru a ne-o înfăţişa operînd de-a dreptul, divers, total, asupra destinului general al omenirii.

Rolf Hochhuth încearcă asemenea dificil, vast şi multilateral sondaj în substanţa amarnicelor zile ale deportărilor şi uciderilor în masă, ale lagărelor de exterminare de la Belzek, Treblinka, Maidanek, Auschwitz, ale „fabricilor morţii".

Rolf Hochhuth n-a avut în intenţie un act, în fond mărunt, de adumbrire a vreunei personalităţi, a vreunei reputaţii din realitatea anilor şi împrejurărilor pe care i-a cercetat. N-a avut intenţia nici de a adăuga încă o pată şi de a arunca şi odiul său peste această realitate, înfăţişată, pînă la dînsul, de atîtea ori şi de atîţia alţii, pe măsura petelor şi a odiosului ei.

De altfel, punerea în discuţie a bisericii şi a Vaticanului, înţelese ca autorităţi spirituale supreme, dar, văzute în angrenajul social-politic, organic legate de aparatul şi de interesele puterii dominante laice, nu este o iniţiativă cu totul inedită. Autoritatea bisericii şi a papei apare de-a dreptul confundată cu autoritatea civilă statală în *Viaţa lui Galilei* a lui Brecht, ca să ne rezumăm la un precedent de prim-ordin, contemporan. Şi, dacă e vorba să nu ne referim la parabole istorice, ci la „literatură directă", să relevăm, odată cu criticul André Giselbrecht, că „literatura de inspirație creștină e plină de atacuri antipapale". Pe de altă parte, chipul lui Pius al XII-lea, relațiile lui cu Reichul nazist, poziția lui față de politica și „morala" nazistă au făcut, pînă la cercetările și creația lui Hochhuth, obiectul unor mai vechi și bogate mărturii, comentarii, dezvăluiri, care, toate, stau explicit la primele izvoare ale lucrării lui. Atît doar că forța lor revelatoare nu a ajuns, pînă la dînsul, să spargă cercul de interes și de cunoaștere al istoricienilor de specialitate și, în orice caz, nu a împins fapta crudă, relatată, dincolo de explicația restrîns circumstanțială, pînă la treapta semnificațiilor și concluziilor etice, filozofice. Adevărul faptic istoric, Hochhuth îl subsumează — cu toate că nu-l ignoră, ba îl respectă cu scrupulozitate — adevărului ideii pe care o promovează. „Intenția de a tulbura reputația lui Pius al XII-lea, mărturisește Hochhuth într-un interviu dat revistei „Der Spiegel", a fost, orice s-ar zice, o intenție secundară. Nu sînt istorician și n-am, zău, în acest domeniu nici o veleitate. În primul rînd, am vrut să scriu o dramă."

Și, drama lui Hochhuth este o dramă a omeniei — de înțelesuri supraistorice, așadar; dar, implicit, este și o dramă a omenirii — o dramă istorică. Piscator o așază în rîndul dramelor de tip schillerian, în care omul este privit în acțiune, și, ca om în acțiune, văzut ca „locțiitor" al unei *idei: liber* în împlinirea acestei idei, liber de a se pătrunde de necesitatea „categorică", adică morală, demn-umană, a acțiunii. De la această libertate, observă Piscator, pe care oricine o posedă, pe care oricine a posedat-o, chiar și sub regimul nazist, trebuie să pornim, dacă vrem să biruim în noi trecutul nostru. A tăgădui această libertate ar mai însemna a tăgădui vinovăția pe care și-a luat-o asupră-și oricine nu și-a folosit libertatea de a decide *împotriva* neomeniei.

Hochhuth a ales în acest scop, nu ca istorician, ci ca artist și ca fiu al unui popor sfîșiat de obsesia unei grele culpabilități, o împrejurare extremă (—cheie) și personalități extreme (— cheie): momentul în care practica nestăvilită a uciderilor în masă punea în cumpănă însuși principiul umanității; personalități care, prin calitatea lor, mai ales prin funcția și instituția ce-o serveau, erau nu numai libere, dar și în cel mai înalt grad chemate și în stare să înfrunte și să încerce a împiedica descalificarea umanului. Aceste personalități au fost căutate — exemplar — pe treptele bisericii: de la treapta de jos a canonicilor de rînd, pînă la treapta cea mai de sus, a papalității. Reprezentanții acestei lumi — a iubirii de aproapele — au fost puși față în față cu ei înșiși, cu îndatoririle lor, cu lumea ce se bucura felurit de fructul sîngeros al acelor stări de lucruri. Hochhuth are astfel în vedere și prezintă, în tipuri reprezentative, mai toate categoriile — sociale, politice, militare, intelectuale — răspunzătoare de vidul moral ce a bîntuit Germania anilor naziști. Asupra celor din urmă, spre deosebire de unii dintre slujitorii bisericii (pe care îi descoperă *cu durere* în culpa neintervenției ori a acomodării), el lasă să cadă deschis, fără menajamente și fără discuție, cuvîntul lui acuzator. E vorba de puternicii industriei, de la Krupp, Siemens, I. G. Farben, Buna (în piesă: Baronul de Rutta, Müller-Saale); de arviviștii armatei (în piesă: colonelul Serge și fiul industriașului Rutta, locotenent de aviație); de „geniile" active și organizatoare ale crimei (Eichmann); de instrumentele lor docile și tîmpe (sturmbannführerul Fritsche, șeful poliției germane din Roma — Salzer, majurul S.S. Witzel...); de „oameni de știință" — bestii universitare (de tipul maniacal al colecționarului de cranii politico-judaice August Hirt); de încarnări ale răului, ale gîndirii satanice (medicul-șef al lagărului din Auschwitz, a cărui tristă figură — împletire hidoasă de cinism amabil și de nihilism provocator, nevrednică de nume omenesc — trece prin piesă în rolul cutremurător al diavolului, „străveche figură a teatrului și misterelor creștine").

Tabloul înfățișat are o cuprindere neîncercată încă în literatura germană în vreo altă lucrare dramatică anterioară și este — deși nu total angrenat în desfășurarea acțiunii — de o forță revelatoare copleșitoare. Scena jocului de popice în „pivnița vînătorilor", în care apar — cu înfățișarea, dialectul, temperamentul, formația morală, funcția, preocupările, ticurile, obsesiile, gîndirea lor automată și porcină — acești reprezentanți ai înaltei societăți naziste, e nu numai scăldată într-o gîlgîitoare baie de truculență specifică, dar mai este de o nespus de diversă și adînc pătrunzătoare privire asupra epocii pe care respectivii protagoniști o colorau și o întrupau.

Socotită, pare-se, „prea tare" şi de natură a se revărsa, cu forţa ei generalizatoare, pînă în actualitate; pentru a nu trezi susceptibilităţi uşor de zgîndărit, scena popicelor este, pe unele scene germane (excepţie, cea vieneză), ca şi în alte montări (cea franceză, de pildă), în întregime ori în parte eludată. Este, desigur, păcat. De două ori: întîi, pentru că se pierde astfel, pe planul expresiei artistice, un element capital — suculenţa în caracterizare şi forţa coloristică; în al doilea rînd, pentru că, mai ales, se pierd astfel, pe planul conţinutului şi al trimiterilor, diversitatea acestora, plenitudinea semnificaţiei şi a argumentului piesei.

Iată, din acest tablou, un pasaj, oripilant, în legătură cu „umanitatea" practicii genocide a S.S.-ului:

EICHMANN: *Mai bine, domnilor, la chestie: / Gerstein a fost la Belzek să probeze / dacă n-am putea, cu ajutorul ciclonului B, / să realizăm lichidarea definitivă / mai fără fricţiuni şi înainte de toate, / mai repede.*
HIRT: *Credeam că o făceaţi cu hidromonoxid?*
GERSTEIN: *Pînă acum, da. Dar Diesel-ul descarcă un gaz / inutilizabil: generatoarele se gripează /* (foarte accentuat, sincer revoltat) *mereu. Mi-a fost dat să văd, comandante, / oameni care au aşteptat aproape trei ore în camere, / pînă ce motoarele Diesel / s-au pus propriu-zis în mişcare. / Şi-apoi — de neînchipuit: / abia după jumătate de oră au murit!*
EICHMANN (e îngrozit, nu poate scoate o vorbă).
HIRT (cu gură mare): *O, dar asta-i monstruos, copii! Fiţi mai / omenoşi! / De ce nu i-aţi culca, pur şi simplu, / la pămînt, cum o faceţi în Rusia? /*
EICHMANN (neliniştit, acum fără nici o pedanterie): *Să-i împuşti! — ţi-e uşor să vorbeşti, / profesore. / Aş vrea să te văd pe dumneata, / culcînd la pămînt / patruzeci de vagoane de ţipete! / Adică, de ţipat, ţipă rareori. Cei mai mulţi / stau cu resemnare fatalistă în faţa gropilor / şi fac numai ochii mari, / pentru că realmente / la asta sînt supuşi... / Asta-i şi mai rău. Atitudinea lor / este /* en masse, *pur şi simplu, arică. Totuşi: / ici e bunica purtîndu-şi în braţe / nepotul; colo, o puştancă în care / revezi prima fată dezbrăcată de tine / pe vremea cînd erai licean. / Şi burta mare, sarcina! — / aşa ceva, nici cel mai straşnic puşcaş / nu mi-ţi îndură sufleteşte, prea multă vreme — / să aibă el în sînge / şi nouăzeci la sută rachiu. Nu: /* a-i împuşca */ e imposibil. / Asta, profesore, îţi dă insomnie şi impotenţă. / La urma urmelor, avem în Europa / opt milioane, număraţi pe muchie, / pe care trebuie să-i prefabricăm — / şi anume, pînă la sfîrşitul războiului.*
HIRT (tînguitor): *Dacă-i aşa, e nevoie să se găsească un mijloc / eficace. Aşa, în orice caz — cum ne-a zugrăvit-o Gerstein, / nu merge! Imposibil! Ar trebui să lăsaţi toate astea pe seama noastră / — a medicilor — Eichmann.*
EICHMANN: *Tocmai de aceea a şi făcut acum Gerstein / experienţa cu acid prusic. / Cum a mers, Gerstein?*

Pe măsura acestei „umanităţi" apare şi aceea a marii industrii faţă de prizonierii luaţi şi folosiţi — la Essen, de pildă — drept mînă de lucru şi drept obiect de batjocură. În accentele celui mai stilat ori grosolan cinism, apar apoi „justificările" tuturor crimelor — preconizate numai, ori puse în practică. Apar mărturisite, dinspre aripa intereselor Reichului, şi raporturile cu biserica (raporturi de cordialitate şi colaborare, în fond însă de subtilă duplicitate, de ascuns dispreţ, ce nu îndrăzneşte, din motive tactice, a se afişa). Sînt înfăţişate în această scenă, din plin şi viguros, mai toate aspectele crunte sub care se punea atunci problema omului, şi a cărei soluţie autorul e consternat să vadă a nu fi fost încercată, tocmai de forul— după opinia lui Hochhuth — cel mai înalt, chemat, prin convingerile pe care le susţine, s-o afle şi s-o indice, dacă nu chiar s-o impună: Vaticanul.

Raţiunea tragică a absenţei bisericii de la datoriile ei umanitare şi umaniste, ba chiar şi raţiunea rezervelor şi, uneori, a adversităţii ei faţă de actele izolat-eroice, de rezistenţă la neomenie, la care se deciseseră din pornire proprie unii dintre clerici, e căutată şi descoperită, de-a lungul piesei, pe o largă scară de scuze, de argumente: atitudini declarat ori ocolit oportuniste, înveşmîntate în aparente drame de conştiinţă, determinate de falsa distincţie „necesară" între „persoana particulară" a clericului (care simte omeneşte) şi „persoana oficială" (care e constrînsă să evite „orice motive de conflict între Roma şi guvernul Reichului"); norme dogmatice şi învăţăminte istorice, ori judecăţi pretins lucide, realiste ale situaţiei (care n-ar fi îngăduit — pentru prestigiul bisericii şi al papalităţii — a se ridica proteste directe, necum alte măsuri de intimidare a ticăloşiei); jocuri de paradoxuri şi de interpretări pro causa etc. Şubrezenia acestor scuze şi argumente este pe cît de transparentă, pe atît de cutremurătoare în efectele pe care le produce: de pe piedestalul supremei ei autorităţi, iubirea de om pare a-şi pleda abdicarea de la propria ei virtute, din considerente vremelnice-lumeşti, de ataşament politic şi de interese financiare... Un sentiment greu de descumpănire, de dezamăgire şi de răzvrătire din dezamăgire creşte, scenă cu scenă, în cititorul sau spectatorul care cunoaşte pe rînd pe susţinătorii cu autoritate ai acestei pledoarii. Mai întîi, pe nunţiul apostolic Cezare Orsenigo — dîndu-se înapoi de la gestul, fără nici o consecinţă pentru el, de a *anunţa* oficial Vaticanului ororile ce se petrec în văzul lumii, şi chiar sub ochii lui, în eşaloanele de deportaţi şi de exterminare; de a sugera Sfîntului Părinte să ridice protest împotriva acestora. Degeaba insistă rezistentul Gerstein (fals şi suspectat membru al S.S.-ului, convinsă conştiinţă umană) pe această linie, invocînd blestemul celor ce pier în cuptoare şi în sînge. În zadar prevesteşte el: „ne atinge şi pe noi această vină a sîngelui dacă tacem". Nunţiul e „incompetent" în asemenea probleme.

Apoi, bonomul şi rotofeiul, prudentul şi temătorul cardinal, iubitor de cancanuri şi de flori. Acesta e conştient de tot ce înseamnă, la Hitler şi la ai lui, josnicie şi crimă. Dar în chiar momentul cînd se bucură de înfrîngerea epocală de pe Volga, susţine, cu o vervă exersată, de salon, necesitatea de a-l sprijini în „cruciada" lui, de a-i trece cu vederea asasinatele, susţine punctul de vedere potrivit căruia „şeful" — papa — „şi-ar pierde creditul dacă s-ar expune pentru evrei"...

Apoi, abatele, general al Ordinului iezuiţilor. De o adîncă cuvioşie, acesta e satisfăcut să ştie că în mînăstiri sînt puşi la adăpost de prigoană şi de moarte, cu încuviinţarea şi binecuvîntarea papală, cîţiva privilegiaţi (chiar dacă mii) — din milioanele de năpăstuiţi ai Europei. Pus *să judece* însă şi să ia o hotărîre practică, operantă faţă de realitate, faţă de realitatea *reală* (că victimele au început a fi ridicate chiar de sub ferestrele Vaticanului; că aceste victime sînt *duse* să completeze şirul acelor milioane trecute de vii prin cuptoarele cremaţiei şi ale gazelor; că împotriva acestor stări de lucruri nu se aude nici un cuvînt din partea papei), el nu poate scoate decît un accent de stupoare şi revoltă, repede închircit în îndemn la supunere monahicească ori la paleativul milosteniei accidentale: „în cazuri particulare — să venim în ajutor!"

I se răspunde iarăşi: *„A nu face nimic — e la fel de rău / ca şi a colabora. / Este — nu ştiu, poate e şi mai puţin de iertat!"* Şi i se dă a înţelege că: *„Tăcerea papei, favorizînd pe ucigaşi, / aruncă asupra bisericii povara unei vinovăţii / pe care trebuie s-o ispăşim. / Şi întrucît papa, / la urma urmelor, un om, / poate să ţină loc, pe pămînt / lui Dumnezeu însuşi: atunci... / atunci... / Un biet preot ar putea şi el, / cînd îl silesc împrejurările, / să ţină locul papei / —* acolo, */ unde el ar trebui să se afle astăzi."*

Posibilitatea unei atare iniţiative din partea unui preot de rînd (de a asista durerile şi moartea deportaţilor, în locurile cruntelor torturi) îl cutremură şi-l întăreşte naiv în credinţa că papa va interveni totuşi, că „papa vine în ajutor"...

În sfîrşit, papa. „Marele refuz" al papei a fost minuţios şi în puternice ciocniri de idei şi păreri pregătit de tablourile anterioare, semn că în cercurile ecleziastice de conducere, argumentele oficiale (şi mai puţin oficiale) ale „refuzului" erau cunoscute. Iată una din aceste ciocniri semnalizatoare. Ea priveşte relaţiile Vaticanului cu Hitler, pretextează distincţia dintre calitatea de om a papei şi funcţia lui în lume; între sentimentele lui personale şi raţiunea de stat, care-i dictează acţiunile:

FONTANA: *Doamne, cum simplifici lucrurile; / crezi poate că papa / ar putea vedea un* singur *om / flămînzind şi în suferinţă? / Inima lui e-acolo, la victime. /*

RICCARDO: *Și glasul lui? Unde-i este glasul? / Inima, tată, este cu totul și cu totul / neinteresantă. / Și Himmler, șeful poliției lui Hitler, / pare a nu fi în stare / să suporte privirea victimelor lui — / așa mi s-a relatat. / O vorbă ca asta își face drum / prin birouri; / papa nu vede victimele, Hitler nu le vede...*

FONTANA (repezindu-se amenințător spre Riccardo): *Să știi că încheiem discuția / dacă rostești cu aceeași suflare / numele lui Pius al XII-lea și / al lui Hitler.*

RICCARDO (disprețuitor): *Așa se întîmplă aliaților, tată / nu au pactizat oare unul cu celălalt?*

Iată și, printre considerațiile politice, argumentele și justificarea anticomunistă a „tăcerii papale": *„Și nu uita încă ceva, Riccardo: / orice ar mai întreprinde Hitler împotriva evreilor, / el singur deține puterea / de a mîntui Europa de ruși."*

Replica e promptă și „aproape sălbatică": *„Un asasin nu e un mîntuitor! Și trăncăneala asta / despre Occident, despre creștinătate! / să ne ia dracul mai bine / decît să-l vedem pe papa luînd / un asasin, de un milion de ori asasin, / drept un cruciat."*

Dar replica rămîne inoperantă: *„Papa, desigur, o fi știind că protestul său / ar rămîne fără efect / ori că ar pune în cea mai mare primejdie / biserica, în Germania."*

Problema se cere așadar pusă în cercurile Vaticanului mai puțin într-un context etic, filozofic (teologal), și mai mult în implicațiile și complexitatea ei economică, politică. De aceea, cade în gol — dar cu o semnificație limpede — și replica de simplu și patetic bun-simț: *„Nu stă nicăieri scris că urmașul lui Petru / se va înfățișa în ziua de apoi / în calitate de mare acționar al lumii."* De aceea, același bun-simț, care privește sceptic acțiunile de ajutorare în mînăstiri ale papei ca „soluții", are răsunetul unei pure judecăți de valoare: *„Eminență, acolo sînt cîțiva privilegiați, / prea puțini din atîtea milioane — / ajung să deschidă ușa unei mînăstiri. / Cînd papa le acordă un azil ascuns, / nu face decît ceea ce fac multe familii / pentru cei prigoniți, / și în Berlin, și în Amsterdam, în Paris, / în Bruxelles. / Numai că, Eminență: medicul, negustorul, / muncitorul care ia asupra lui un evreu, / riscă să fie decapitat. /* Ce *riscă papa?"*

Sîntem, prin urmare, preveniți asupra poziției papei. Păstrăm totuși, odată cu eroul de bună-credință al piesei, Riccardo, o oarecare încredere în instanța creștină supremă, nutrim speranța că papa va recunoaște în cele din urmă — ca reprezentant al conștiințelor a peste cincisute de milioane de credincioși— autoritatea de care dispune și cu care își poate impune cuvîntul său chiar în rîndul hitleriștilor; că el va da ascultare înțelegătoare, omenească — creștinească — apelului lui Riccardo și va folosi această autoritate pentru a pune capăt ori măcar pentru a îmblînzi furia asasină a naziștilor, fie rupînd înțelegerea (concordatul) încheiată de biserică cu ei, fie cel puțin ridicînd protest riguros, răspicat, împotriva actelor lor bestiale. Așteptăm de aceea apariția și cuvîntul papei, cu speranța iluzorie în surpriza unei infirmări a imaginii pe care tablourile anterioare ni le-au prilejuit despre el. Surpriza vine. Dar, marea scenă a papei — a „marelui refuz" — răvășește totuși, prin *hotărîtoarea* dezamăgire pe care o naște și prin drumul sinuos cu care, nu „fața instituțională", ci cea dramatică-umană, a lui Pius al XII-lea, ni se revelează. Poziția lui se mărturisește ex abrupto: din toate marile și gravele probleme ale zilei, el se arată cu „arzîndă grijă", în primul rînd pentru soarta fabricilor și întreprinderilor în care sînt investite finanțele bisericii, pentru soarta acțiunilor periclitate de valul de bombardamente aeriene și de evoluția războiului, pentru felul cum va fi asigurată — în aceste condiții — și vîndută, în chip convenabil, beligeranților, producția de mercur din minele pe care Ordinul iezuiților le deține în America, în Spania, în Italia. Straiele imaculate ale Sfîntului Părinte costumează un simbol al esenței capitalismului... Posibilitatea unei intervenții a papei împotriva bombardamentelor există — în ce privește „Cetatea Eternă": *„...Am declarat / cu toată tăria că noi, ca episcop / al acestui oraș, și ca cuvîntător al unei / jumătăți de miliard de catolici, / care privesc la Sfîntul Petru, / vom protesta energic, — nemijlocit."* Bombardarea exploatărilor de interes militar este însă, cum bine susține pontiful, „un drept al războiului" și exclude, firește, orice putinţă de protest. Cu atît mai mult, cu cît, şi în fabricarea bombardierelor, sînt investite interese ale bisericii: *„Zici că părinţii încasează / de pe urma bombardierelor: dragul meu conte, / să nu privim lucrurile cum nu sînt. / Avioanele sînt o invenţie binecuvîntată. / Că astăzi, în vremuri aspre, / transportă bombe şi nu pasageri, / nu e vina scumpilor părinţi, nu-i aşa, / care şi-au investit banii buona fide / în aceste uzine. / Buna-credinţă e lesne supusă abuzului. / Dacă din această împrejurare rezultă / asemenea sume, / nu ne rămîne decît să i ne supunem, / potrivit spusei apostolului: cînd păcatele au ajuns nemăsurat de mari, / şi harul Domnului a fost copleşitor.“*

Dialectica papei e uluitoare. De aici — cu limbajul său elegant onctuos, aluziv derutant — pînă la a socoti „drept al războiului“ şi practica genocidă a naziştilor nu e decît un pas. Pe care îl face cu tact: trecînd de la oroarea în faţa asasinatului şi asasinilor, la necesitatea de a trata împrejurările şi oamenii cu diplomaţie („un diplomat trebuie să vadă şi — să tacă“); de a căuta soluţia ajutorării victimelor lui Hitler, „fără a provoca pe Hitler“; ba, dimpotrivă, încercînd a determina în rîndul aliaţilor — împotriva înaintării armatei sovietice, pentru prevenirea „primejdiei comuniste“ — „o dispoziţie ceva mai receptivă la compromisuri“ cu el, de a-i determina „să-i treacă cu vederea“ ticăloşiile, de vreme ce „este folositor în Răsărit“. (*„Oricum ar fi, raţiunea de stat* — mărturiseşte papa — *ne opreşte / să-l ţintuim pe domnul Hitler / la stîlpul infamiei, ca pe un bandit: / el trebuie să rămînă demn de a duce tratative. Nu avem de ales.“*)

În acest context de convingeri e nevoit totuşi, şi „îi mai rămîne timp“, să conceapă şi să dicteze un „protest“, pentru a demonstra că nu îngăduie să se petreacă, fără nici un comentar, nelegiuirea deportărilor în masă, chiar sub ferestrele sale; şi pentru a adeveri *„...că papa / se află cu cea mai adîncă compasiune de partea victimelor...“* Textul „protestului“ e evaziv, voit neconcludent, ba chiar echivoc. Se vorbeşte în el de *„suferinţele care în... în* vreo *formă* oarecare */ sînt urmările monstruoasei incendieri a lumii“*; despre *„activitatea ecumenică şi pămîntească de / ajutorare a papei“*, activitate care nu cunoaşte *„nici o limită, nici în privinţa naţionalităţii, nici a religiei, nici a rasei“*; etc. De preciziuni însă se fereşte. Cînd cardinalul sugerează să se pună punctul pe *i*: *„Această activitate multilaterală şi neostenită / a lui Pius al XII-lea / s-a adîncit şi mai mult / în aceste ultime zile, / datorită arestărilor de israeliţi, / întreprinse acum şi în Roma, / Cetatea Eternă care...“*, Pius tăgăduieşte „cu violenţă“: *„Nu, Eminenţă, nicidecum, nu! / Nu aşa de-a dreptul şi nu aşa detaliat: / asta ar însemna o luare de poziţie / chiar faţă de întîmplările războiului. / Sfîntul Scaun / e ţinut să rămînă o reşedinţă a / spiritului* neutralităţii. */ Nu aşa de-a dreptul...“*

Lipsit de orice eficienţă şi dictat sub obsesia destinului şi a posibilităţii vînzării în timp util şi fără pierderi a acţiunilor Vaticanului la Căile ferate din Ungaria, periclitate de evoluţia războiului, „protestul“ papei degajă un sentiment de amară şi nemărginită deşertăciune. Pe care îl resimte, în piesă, mai ales minutantul Riccardo, cel ce a hrănit pînă în ultima clipă iluzia că — după încercări repetat neizbutite pe lîngă apropiaţii Sfîntului Scaun — va izbuti să-l determine pe papa să protesteze *„într-un strigăt care să împingă / compasiunea întregii lumi la acţiune“*, în numele creştinesc al iubirii de aproapele, de om. Acest ultim eşec (legat de continua problemă de conştiinţă ce-l apasă: *„cum ne vom putea scuza vreodată tăcerea noastră?“*) îl împinge la gestul crucialei răzvrătiri: îşi prinde de sutană steaua galbenă, infamantă a evreilor prigoniţi. E hotărît să ia, împreună cu evreii *ridicaţi* din Roma (ca „locţiitor al locţiitorului Domnului“), drumul deportărilor, calea spre moarte a Auschwitzului. Uluirea e generală în sala de audienţe a papei. Papa îşi pierde un moment cumpătul, îşi pătează (simbolic), cu cerneală, mîna cu care a semnat „protestul“ său, *„se uită la ea şi o arată adînc mîhnit celor din jur, ca pe o rană, el de obicei atît de excesiv de îngrijit...“*

...Apoi papa, revenindu-şi din stupoare, se păstrează în cadrele „raţiunii de stat“ : *„Non possumus. / Nu se poate şi nu vom / scrie lui Hitler. N-am face decît să-l provocăm — / iar în nefericita lui persoană / s-ar simţi germanii in corpore / provocaţi şi denunţaţi. / Noi însă trebuie să* *fim priviţi, / şi aşa trebuie să ne privească şi Roosevelt, / ca un intermediar loial. / Şi-acum gata cu asta. Ad acta.“*

Riccardo, înfruntîndu-l pe Pius al XII-lea, şi punîndu-i fără perspective, în faţă, răspunderile umane ce-i revin, a fost, pe bună dreptate, asociat marchizului de Posa apelînd la Filip II pentru libertatea de gîndire... Sentimentul de confuzie şi zădărnicie în care se încheie — într-o împăcată rugăciune a papei — tabloul „protestului“ se însoţeşte cu sentimentul întăritor, luminos, al unei decizii necesare — dincolo de obstacole şi de înfrîngeri. Drumul „spre mucenicie“ al lui Riccardo e un gest metaforic. Care prelungeşte consecvenţa lui umanistă, de la o înfrîngere fără soluţii în societatea şi condiţiile istorice date, pînă la limitele ei tragice. La Auschwitz va trebui să întîlnească şi să înfrunte, în esenţa lui cea mai concentrată, mai pură, spiritul cinismului macabru ce-şi căuta loc de înscăunare în epocă. Omul nevrednic de nume — în piesă, Doctorul — îl angajează, cu satanismul său deopotrivă repulsiv şi magnetic, într-un infernal dialog cu o ambianţă de „viaţă“, construită suprarealist parcă din elemente de coşmar; şi, mai ales, cu un sistem de gîndire ce depăşeşte nihilismul curent. Acest sistem de gîndire e destinat a-i fi picurat în suflet, zi de zi, imagine a morţii cotidiene după imagine a morţii cotidiene, pînă la pierderea credinţei în om, în viaţă, în necesitatea luptei pentru viaţa omului, în virtuţile bisericii privind apărarea omului. „Şarmantul diavol“ din Auschwitz îi impune lui Riccardo experienţa de „a armoniza“ concret convingerile sale cu practica *vie* a uciderii profesionale, industriale. Şi e, aparent, pe cale să izbutească: *„Nu mai pot. / Mi-am mai spus-o de sute de ori. / A fost un gest de trufie, atîta doar, / venirea mea aici. / Nu pot rezista, nu pot rezista.* (Plînge în tăcere, nimeni nu poate vorbi.) / *De-o săptămînă... / nu fac decît să ard zece ore în şir, / zilnic / morţi. / Şi cu fiecare om pe care-l ard, / ard o bucată din credinţa mea, / arde Dumnezeul meu. / Cadavre — o bandă rulantă de cadavre, / un nesfîrşit drum de mortăciuni, asta-i istoria... / Să fi ştiut că — El se uită pasiv la toate astea —* / (cu silă) *ar fi trebuit... să-l urăsc.“*

Totuşi, ceea ce-l ţine pe picioare, fără să ştie „dacă mai are vreun preţ“, este *misiunea* lui, aici în „infern“. Ultimul său gest în viaţă este să tragă cu pistolul în Doctor, în „îngerul morţii“; ultimul lui cuvînt, care-l doboară: „nimiciţi-l!“ În clipa aceasta însă, Riccardo nu mai poartă sutană, nu mai acţionează în el „locţiitorul Domnului“, ci, clar, „locţiitorul omului“ din el. Prăbuşirea lui e prăbuşirea gestului singuratic. Dar nu prăbuşirea gestului ca atare.

Răzvrătirea izolată a lui Riccardo se întîlneşte, în convingeri, consecvenţă şi patetism, cu acţiunile şi lupta izolată, „dinlăuntrul opresiunii“, a ofiţerului S.S., medicul-inginer Gerstein. Acesta i-a pus lui Riccardo în faţă realităţile atroce care cereau să fie denunţate, veştejite — înlăturate, înlocuite. Acesta l-a incitat la acţiune: să cunoască, să vorbească, să se străduie — acolo unde domnea „tăcerea“ compromisului şi a poziţiei „neutre“ faţă de soarta omenirii — a determina rostirea hotărîtă a cuvîntului „om“. Acesta l-a dus, fără voie, pe panta grea a prăbuşirii. Întîlnirea lor finală este însă, pentru semnificaţia destinelor lor — pentru semnificaţia dramei — edificatoare:

GERSTEIN: *...Vă am pe conştiinţă. / Eu v-am adus, cel dintîi, pe drumul ăsta.*
RICCARDO (se apropie repede de dînsul): *Şi ce-aş fi avut* eu *pe conştiinţă, de / n-aş fi aici? / Doreşti să mă eschivez şi eu — nu!*

Drumul şi acţiunea lor în dramă ne poartă pe alt plan şi pe alte dimensiuni ale epocii. Pe planul umanităţii care se apără, care rezistă, care învinge chiar în temporare sau aparente înfrîngeri. Alături de victime, singuri, ei nu vor putea aduce efectiv alean victimelor. Se vor prăbuşi amîndoi în lupta cu monstrul, dar prăbuşirea lor poartă, în tot tragicul ei, o boare de înseninare. Sentimentul de culpabilitate generală care cuprinde pe „cei ce au tăcut“ nu-şi poate afla — mulţumită lor — scuze, la umbra „tăcerii“ papei...

* * *

Ne aflăm cu *Locţiitorul Domnului* în faţa unei drame în care, mai mult decît subiectul, materia reală, apăsătoare a istoriei (chiar în datele ei anecdotice) vorbeşte, tulbură, incită la meditaţie, la acţiune. Istoria: deşi personajele nu sînt, în marea lor majoritate, personaje reale. Fac excepţie: Pius al XII-lea, nunțiul apostolic Cezare Orsenigo, ofițerul S.S. Gerstein, medicul Hirt, Eichmann.) Încolo, nu personaje-ficțiuni, ci personaje-sinteză. Părintele iezuit Riccardo Fontana este sinteza acelor canonici rezistenți care au înțeles, din proprie inițiativă, să înfrunte politica criminală a naziștilor. (Hochhuth închină lucrarea sa amintirii a doi dintre aceștia: preotul Maximilian Kolbe, „deținutul 16.670 din Auschwitz", și preotului P. Lichtenberg, arestat de Gestapo după ce a solicitat de două ori să fie trimis cu evreii deportați în ghetto.) Alte personaje — prelați, oameni de afaceri, militari, oameni de știință, din S.S., din miliția fascistă italiană, evrei, catolici, deportați etc. sînt variante de funcții, de rasă, de religie, de clasă, de profesie, de temperament, de convingeri, de atitudini, ale unor tipuri pe care istoria le consemnează multiplu — fie în acțiunile lor nefaste, fie în încercările lor nefericite. Prezența lor în piesă e reclamată nu numai de necesități ale acțiunii, dar mai ales pentru a marca, pe fundalul social de ansamblu al conflictului, mecanismul complex ce a străjuit și alimenat acțiunea deportărilor și a „soluției finale" a omorurilor în masă, precum și substratul real — economic, politic — al „tăcerilor" în fața acestora.

De altfel, în cadrele unei asemenea drame, ficțiunea totală ar fi fost puțin operantă. O dovedesc, printre altele, lucrările cu teme similare, scrise cam în răstimpul în care era conceput și *Locțiitorul*... Parabola lui Max Frisch, bunăoară, *Andorra*, are toate datele unei inventivități magistrale metaforice, pentru a convinge artistic despre consecințele amare ale lașității sociale și ale supunerilor complice. Ea plutește totuși, oricît de puternică, pe planul emoțiilor, într-o realitate *imaginată*, deci condițional concludentă. De altă parte, *Semnul de pe perete*, drama austriacului Franz Theodor Czokor, urmărind *liber* adevărul istoric, circumstanțele care au dus la prinderea și arestarea lui Eichmann, riscă să teșească orizonturile și să reducă în simplism implicațiile cazului. Așa cum, abstractizarea pînă la criptic a datelor istoriei întoarce, împotriva sensurilor pozitive dorite, înțelesul dramei *Vremea inocenților* de Siegfrid Lenz.

Hochhuth a socotit că dramele istoriei de tipul aceleia în care s-a angajat nu pot fi lăsate la voia fanteziei, fără primejdia de a li se putea reproșa o construcție artificială, de efecte deliberat izbitoare, de pură fabulație. Lumea dramei lui se constituie, de aceea, din figuri, în esența lor, biograficește autentice ale epocii. Structura lor intimă, faptele lor, locul ce l-au ocupat, rolul ce l-au jucat în epocă au fost construite după minuțioase studii de bibliotecă și de arhivă, după îndelungi lecturi și fișări de monografii, culegeri de documente, dosare de procese, după lungi și scrupuloase anchete și convorbiri cu martori ai locurilor și vremurilor în care se petrece drama lui. „Autorul — arată el — și-a îngăduit libera desfășurare a fanteziei, numai într-atît cît a fost nevoie pentru ca materialul istoric brut (înfățișat) să se poată transforma în piesă de teatru. Realitatea a rămas statornic respectată, doar curățită de zgură" și transpusă pentru înnobilarea ei artistică — și dintr-o schilleriană convingere în necesitatea de a purta „cinstit și deschis război naturalismului în artă" — în ritmul, bogat în resurse expresive, al versului alb neregulat.

Ceea ce nu împiedică piesa de a se rîndui, printre cele mai elocvente și mai tulburătoare, alături de scrierile de acută problematică actuală, iar pe autorul ei, de a fi caracterizat drept „un tînăr furios al literaturii dramatice germane"... În adevăr, *Locțiitorul Domnului* merge pe drumul acelor lucrări literare ale Occidentului, care așază, cu puternice accente critice și chiar de răzvrătire, problema demnității umane, a destinului omului, a responsabilității lui în societatea și momentul istoric de azi, în fruntea problemelor — obsesive — ale contemporaneității.

Aici, în răspunsul pe care îl dă problemei și în meditația clocotitor umanistă la care invită pe omul de astăzi, stă secretul marelui succes de care se bucură în lume *Locțiitorul Domnului* de Rolf Hochhuth. Aici, în darurile artistice ale piesei (asupra cărora n-am stăruit) stă îndreptățirea premiilor (cel de încurajare din Premiul „Gerhardt Hauptmann", 11 februarie 1962, și cel al „Tinerei generații", 21 aprilie 1963) cu care a fost răsplătit la Berlin.

Florin Tornea

Scrisori din Leningrad

Un nou spectacol Tovstonogov

„TREI SURORI" DE CEHOV

> *„Noile idei și noua formă (a spectacolului cehovian —* n.n) *se află în înseși piesele lui Cehov. Trebuie timp ca să fie descoperite. Acest timp va sosi. Și atunci Cehov va veni iarăși la noi — visător, tînăr și inspirat, prieten înțelept, judecător sever și dascăl — pentru a ajuta pe strănepoții lui Astrov și Verșinin, ai unchiului Vania și ai celor trei surori, să iubească și mai mult viața, să o înfrumusețeze și mai mult, să viseze cu și mai multă îndrăzneală la cerul plin de diamante... Il voi pune în scenă pe Cehov... și aceasta va constitui probabil cel mai plin de răspundere examen pentru dreptul de a fi considerat un regizor contemporan..."*
>
> (G. A. Tovstonogov, „Teatr", nr. 1/1960)

Cu trei ani în urmă, G. A. Tovstonogov declara public că nu pune în scenă pe Cehov, deoarece nu știe cum trebuie montate și jucate astăzi piesele marelui dramaturg, în așa fel încît să capete rezonanță contemporană. Piedica principală și de netrecut în calea dezvoltării acestei probleme o constituiau — spunea regizorul — spectacolele Teatrului Academic de Artă din Moscova și, în special, celebrele *Trei surori,* puse în scenă în 1940 de Vl. I. Nemirovici-Dancenko. Acestea atinseseră o asemenea perfecțiune, încît era cu neputință ca Cehov să poată fi imaginat în altă formă scenică și cu atît mai puțin într-o interpretare care să depășească pe aceea devenită etalon.

Și iată că, la începutul acestui an, Teatrul Mare de Dramă din Leningrad prezintă o mult așteptată premieră: *Trei surori,* în regia reputatului său conducător.

Prima montare a dramei lui Cehov — realizată de M.H.A.T. la începutul secolului și intrată în istoria teatrului — vorbea despre frămîntările, căutările, deznădejdea și speranțele intelectualității ruse descrise de teatrul acelei vremi cu toată ascuțimea acestor trăiri. Moscova se ducea să bea ceai împreună cu cele trei surori.

Teatrul de Artă rezolva atunci și capitale probleme de creație: cucerirea pentru scenă a unei dramaturgii de o factură cu totul nouă și crearea unei noi școli de joc actoricesc capabile să servească această dramaturgie.

Cînd același teatru relua piesa, în montarea lui Nemirovici-Dancenko, trecuseră peste 20 de ani de la Revoluția din Octombrie. Marele regizor — sensibil, ca orice artist adevărat, la glasul epocii sale — înțelesese că spectacolul nu putea să nu țină seama de perspectiva schimbărilor radicale petrecute în jur. În montarea sa, simpatia pentru eroii piesei și, în primul rînd, pentru cele trei surori s-a conjugat cu distanțarea pe care o cerea vremea. Spectacolul, care avea să devină clasic, vorbea despre căutările oamenilor cinstiți ai unei epoci definitiv apuse, descriindu-i cu căldură, cu surîsul unei alte lumi, mai drept întocmite, care înțelegea că frămîntările trecutului au contribuit la făurirea prezentului, dar au dispărut pentru totdeauna.

Și iată spectacolul lui G. A. Tovstonogov: o tragedie modernă, care condamnă fără cruțare mlaștina stătută a inerției și compromisului, a inactivității și speranțelor sterile. Acest verdict fără drept de apel reprezintă linia directoare a noului spectacol, iar patosul acuzator îi conferă o semnificație acut contemporană, lovind într-unul din cele mai cumplite rele ale spiritului mic-burghez de astăzi: indiferența și refuzul laș de a acționa, de a lupta.

O lume strîmbă, în care domnește neputința de a interveni în conflictele sociale, supune uzurii morale, chiar pe cei mai buni oameni. Nici cultura, nici inteligența, nici rafinata sensibilitate intelectuală nu-i pot salva pe eroii dramei de la îndobitocirea treptată, dar ireversibilă, la care îi condamnă propria lor teamă de viață. Fiecare, sau aproape fiecare, suferă din cauza asta și se chinuie, fiecare, sau aproape fiecare, nădăjduiește să scape, încearcă chiar să evadeze, să înfrîngă împotrivirea propriului mediu, dar fiecare încheie la un moment dat un compromis cu sine însuși; fiecare are o limită interioară, fiecare acceptă, la un moment dat, conștient sau nu, acest mediu. Atmosfera spectacolului este încărcată, grea. Este atmosfera premergătoare unei explozii. Și cum explozia adevărată nu se produce, tensiunea devine tot mai mare și culminează într-un tragism a cărui lipsă de orizont este încă mai apăsătoare decît zbuciumul surd dinainte.

Critica va arăta la timpul său în ce măsură fiecare interpret a realizat intențiile regizorului; deocamdată sînt importante intențiile înseși.

Cel mai grăitor exemplu de degradare morală din spectacol este doctorul Cebutîkin (N. N. Trofimov). Cîndva a iubit-o pe mama celor trei surori și a lui Andrei, și se prea poate ca aceasta să fi fost marea, unica pasiune a vieții lui. Astăzi, e cu totul senilizat. Cei din jur îl tolerează și îl compătimesc. Din delicatețe, nimeni nu i-o spune. El însuși nu-și dă seama. Provocat întîmplător, lasă să-i scape cuvinte care par să însemne că înțelege totuși ceea ce se petrece. Dar Cebutîkin se teme de propria luciditate și se refugiază în băutură, se amăgește, se consolează, se scuză prin „Poate ni se pare numai că trăim... dar de fapt nici nu existăm... nimeni nu știe nimic!“ Scena beției e dezgustătoare. În mijlocul ei, episodul cu spargerea ceasului de porțelan care a aparținut cîndva marii lui iubiri — și însăși amintirea acestei iubiri — sună ca o profanare, căci doctorul a decăzut într-atît încît reneagă pînă și singurul lucru frumos din viața lui, fără sens și înjositoare. Asta nu prezintă încă treapta cea mai de jos a decăderii. Cebutîkin știe despre incidentul petrecut între Tuzenbach și Solionîi și urmează să fie martor la duel, dar, întrebat de Irina, îi ascunde adevărul: „Parcă nu-i totuna?“ Mașa încearcă să-i redeștepte conștiința: „Poate să-l ucidă“. (Ea însăși nu întreprinde nimic pentru a împiedica duelul, fiindcă e mult prea preocupată de propria ei dramă — despărțirea de Verșinin.) „Totuna e!“ — răspunde Cebutîkin. Andrei insistă, pentru a-și face datoria (el însuși e prea adînc intrat în mocirla mediocrelor griji familiale pentru a interveni în soarta altuia). „Ți se pare numai!... Ni se pare numai că trăim... Dar la urma urmei, totuna e“ — răspunde Cebutîkin, cu cinica formulă descoperită la beție. Refugiul în obtuzul „totuna e“, care, la început, e o simplă camuflare, apoi o scuză, apoi îndîrjire agresivă, se transformă într-un sinistru simbol al complicității la crimă. Căci dacă despre duel se știe, dacă nimeni nu întreprinde nimic, fiindcă fiecare este preocupat de propriile neplăceri, Cebutîkin, prevenit și conştient, se duce să asiste la ceea ce e în fond un asasinat; cea mai grea parte a vinei, în concepţia teatrului, îi revine lui. Inocentul „tarara-bumbia" — pe care inegalatul Gribov, la M.H.A.T., îl fredona cu oboseală, scepticism şi o urmă de inteligenţă trează — sună, în finalul noului spectacol, ca o monstruozitate.

O răsturnare hotărîtoare de valori se petrece şi cu personajul Verşinin, cel care reprezintă la Cehov centrul ideologic al piesei, cel care rosteşte cele mai numeroase şi mai arzătoare tirade despre viitor. În interpretarea lui E. Z. Kopelian, el apare ca un laş iremediabil înfrînt de viaţă, iremediabil înghiţit de mizeriile ei şi iremediabil resemnat.

Prima tiradă despre viitorul fericit, Kopelian o rosteşte în actul întîi, cu intenţia precisă de a fixa asupra sa atenţia Maşei, care l-a interesat. În actul al doilea revine cu Maşa, şi iată-i aşezaţi în faţa căminului. Maşa trăieşte cea dintîi dragoste din viaţa ei, şi joacă — fără prea multe iluzii — ultima carte care o poate salva din mediocritate: reciprocitatea în dragoste. Cu neputinţă ca Verşinin să nu fie fascinat de femeia care şade lîngă el, fără să-şi ascundă cîtuşi de puţin senzualitatea. Dar Verşinin-Kopelian e tot timpul în defensivă faţă de provocările Maşei, nu din scrupul moral, ci din teamă. „Aş bea un ceai..." repetă el, mereu surîzător, şi e limpede că prin asta evită să răspundă la insistenţa Maşei. El divaghează despre asemănările dintre militari şi civili, povesteşte despre soţia nebună, face complimente Maşei, îi repetă chiar „Te iubesc!" — tot timpul cu intenţia de a întrerupe o discuţie care-l poate duce prea departe. Maşa simte că Verşinin se apără, şi asta explică rîsul ei încet, îndrăgostit, dar ironic, treaz. „Nu ştiu de ce îmi vine să rîd cînd îmi vorbeşti astfel." La sosirea Irinei cu Tuzenbach, Verşinin propune, nu fără autoironie: „Să facem şi noi, atunci, puţină filozofie."

Regia dezvăluie dinăuntru sensul adevărat al reveriilor lui Verşinin despre o viaţă fericită „peste două-trei sute sau o mie de ani...". Visarea despre viitor este un narcotic, o autoamăgire conştientă şi o scuză. Maşa rîde iar — pentru că înţelege asta.

Apoi, Verşinin devine sincer. „Cît aş vrea să vă dovedesc că fericirea nu-i pentru noi, că nu trebuie să fie şi nici nu va fi..." îi spune lui Tuzenbach, dar adresîndu-se Maşei, cu un gest de neajutorare şi neputinţă. Acesta e răspunsul pe care îl dă pasiunii Maşei — scuza propriei laşităţi şi a compromisului încheiat cu viaţa: „Fericirea e hărăzită urmaşilor noştri îndepărtaţi".

Mărturisirea sinceră, dar în fond cinică, a lui Verşinin, adresată Maşei, nu e înţeleasă de Tuzenbach. De altfel, şi pentru acesta „filozofarea" despre viitor este un narcotic, numai că Tuzenbach nu-şi dă seama de asta şi se azvîrle cu fervoare juvenilă asupra subiectelor de „filozofie". Fraza lui Verşinin face să-i fugă terenul de sub picioare şi Tuzenbach exclamă, cu încăpăţînare şi cu o iritare pe care umorul n-o poate ascunde: „După dumneata, nici să visăm la fericire n-avem voie. Dar dacă eu mă simt fericit!"

Incitat de rîsul Maşei, Tuzenbach continuă, cu pasiune uşor teatrală, să susţină teza eternităţii vieţii şi a perenităţii filozofiei. Întrebarea lucidă şi crudă a Maşei: „Bine, dar pentru ce?" îl descumpăneşte. „Uite, afară ninge" — răspunde el, convins de realitatea purificatoare a ninsorii, dar, de fapt, dîndu-se bătut.

Punctul culminant al acestei scene sînt cuvintele Maşei: „Mie însă mi se pare că tot omul trebuie să aibă o credinţă, sau cel puţin să o caute... Ori ştii de ce trăieşti, ori toate pe lume sînt fleacuri... nimicuri..."

Maşa pune cu cruzime degetul pe rană. E poate singurul personaj care nu şi-a pierdut luciditatea. Ea rosteşte pentru prima oară în spectacol cuvintele prin care ideea lui centrală e formulată fără echivoc: viaţa fără ideal, fără convingeri, distruge. Maşa e cu atît mai lucidă şi mai crudă cu cît, rostind aceste cuvinte, se are în vedere şi pe sine. Intransigenţa ei îl copleşeşte pe Verşinin. „Şi totuşi, ce păcat că s-a dus tinereţea!", nu se poate opri el să răspundă, şi în cuvintele lui se simte o notă de tragică deznădejde.

Cînd, în actul al treilea, după incendiu, Verşinin începe din nou să filozofeze în prezenţa Maşei, se surprinde singur într-o postură ridicolă şi îşi cenzurează verva. Discuţia ia o altă întorsătură: Verşinin o iubeşte într-adevăr pe Maşa, în felul său.

Această poveste de dragoste cuprinde un fel de răzbunare împotriva stupidităţii vieţii înconjurătoare. Şi pasiune. Dar spectacolul smulge fără cruţare aureola de poezie idilică din jurul ei. Faimosul „tram-tam-tam“ — devenit un fel de cod între Maşa şi Verşinin, cu un subtext precis, fără echivoc — reprezintă o înţelegere pentru o întîlnire. Mai tîrziu, Verşinin o va chema „din culise“ pe Maşa cu acest „tram-tam-tam“ foarte prozaic, şi Maşa confirmă că l-a auzit şi vine, printr-un „tra-ta-ta“ analog.

Pentru Verşinin, care nu mai are nici iluzii, nici speranţe, despărţirea de Maşa e tristă şi tulburătoare, dar nu tragică. Pînă în ultimul moment, el continuă să divagheze şi să se amăgească — pentru că altceva nu-i mai rămîne de făcut.

Treptele decăderii lui Andrei sînt evidente. Scena primei explicaţii de dragoste cu Nataşa şi a primului sărut, plină de freamăt tineresc, este adusă în primul plan şi inundată de nesfîrşită poezie. Urmează dureroasele îndoieli şi reflecţii din actul al doilea, cînd Andrei — O. V. Basilaşvili — se complace încă în suferinţă, apoi disperarea reală din mărturisirea pe care o face în actul al treilea surorilor. În ultimul act, Andrei va pronunţa singur sentinţa sa şi a tuturor celorlalţi. Subtilitatea lui Cehov a făcut ca aceste spovedanii să fie adresate lui Ferapont, uşierul surd al administraţiei zemstvei, care nu e pentru Andrei un interlocutor real. Dar, chiar cu acest subterfugiu, Basilaşvili subliniază cu fineţe sensul exact al sentinţei. Andrei a acceptat alianţa cu vulgaritatea, şi acum, cînd şi-a înţeles, dar prea tîrziu, greşeala, patosul lui sincer izbucneşte împotriva realităţilor sociale dezolante — cauză şi efect al răului. Patosul actorului devine aci patosul cetăţenesc al spectacolului, care trage concluziile asupra istoriei tragice a Prozorovilor.

După aceste reflecţii, în final, după cuvintele Olgăi: „Dacă am şti!“, Andrei îşi plimbă copilul în cărucior; faptul nu mai este o mîngîiere şi o speranţă, ci un cumplit memento: răul se perpetuează.

Personajele celor trei surori suferă şi ele schimbări de accent, unele foarte subtile.

Olga — Z. M. Şarko — cea vîrstnică, cea mai echilibrată — trăieşte tragedia singurătăţii. Îşi impune să fie demnă şi să nu-şi manifeste suferinţa, dar această demnitate se transformă în tortură. Nu se plînge, dar atunci cînd exclamă (actul al doilea): „Mîine sînt liberă... ce fericire, doamne!... Mă doare capul, capul...“, în această exclamaţie se aud, neaşteptat, atîta exasperare reţinută şi atîta strivitoare deznădejde încît înţelegem şi preţul demnităţii şi echilibrului Olgăi, şi neputinţa ei. Olga-Şarko suferă cu acuitate dureroasă. Ea a ajuns, în fapt, fată bătrînă. Nici împrejurările, nici mai cu seamă ea însăşi nu-şi mai poate ajuta. Şi tocmai asta o împinge chiar şi pe Olga la compromis şi minciună.

La începutul primului act, ea afişează o dispoziţie sărbătorească, pentru a-i reproşa Maşei — pe care o invidiază ascuns, fiindcă e măritată — ipohondria, şi apasă, demascîndu-se, pe detaliul: „...dacă mă măritam... mi-aş fi iubit bărbatul“.

În dorinţa ei frenetică de a se deghiza şi de a se pierde, a uita totul în atmosfera de sărbătoare este cel dintîi compromis al Olgăi.

Al doilea se va produce atunci cînd ea va fi văzut, fără putinţă de îndoială, că cele mai bune intenţii se spulberă în faţa agresivităţii meschinăriei. În faţa vulgarităţii şi cruzimii Nataşei, Olga-Şarko este uluită, dezarmată, incapabilă să protesteze.

În atmosfera apăsătoare, de coşmar, din noaptea incendiului, Olga o sfătuieşte pe Irina să accepte propunerea lui Tuzenbach, pe care Irina nu-l iubeşte. Acest compromis — de care Olga este perfect conştientă, căci e prea cinstită şi prea integră ca să nu-l înţeleagă — constituie vina ei tragică. Delicatețea proprie o ucide. În zadar se străduie s-o convingă pe Irina și să se convingă pe sine însăși că propunerea aceasta înjositoare nu reprezintă o catastrofă. Contrariul este atît de evident, încît propunerea echivalează cu o negociere cu propria conștiință. În ultimul act, Olga apare elegantă (a acceptat între timp să devină directoare), dar sufletește desfigurată, căci s-a resemnat, a acceptat mediocritatea.

Sînt chinuitoare momentele în care Olga asistă la conversațiile lui Verșinin cu Mașa. Dragostea surorii îi răscolește propria dramă. Olga-Șarko ascultă, adesea cu spatele la cei doi, și intervine cu remarci („Sfîrșește!... Ajunge... !"), în care se descifrează nu reacția unei rigide și ipocrite directoare de școală, ci tortura insuportabilă de a fi martora nefericită a fericirii altora, sau, mai exact, camuflarea acestei suferințe printr-un simț al pudoarei și o moralitate demonstrative.

Deosebit de interesantă este interpretarea dată de T. V. Doronina Mașei. Eroinele Tatianei Doronina sînt întotdeauna naturi puternice, care-și păstrează măreția și în cădere. Mașa ei este seducătoare și senzuală, inteligentă și lucidă, mai lucidă chiar decît Olga. Mașa nu este numai caracterul cel mai tare și mai pasionat dintre cele trei surori, ea resimte și cel mai sensibil tragedia măcinării prin inutilizarea forțelor. De aceea, Mașa devine în felul său conștiința-barometru a Prozorovilor. Asta o irită pe Olga, care-i spune înciudată: „Tu ești cea mai proastă din familia noastră". Dar Mașa-Doronina este înrăită, crudă și înveninată. În aproape tot ce spune și face este o doză de provocare, de sfidare, de ostentație. În actul întîi, strică, absolut conștient, petrecerea pe care o organizează surorile. Cu obiectivitate rece și rea ea reamintește că totul e în zadar și că e momentul să renunțe la iluzii și la masca veseliei.

Apariția lui Verșinin, care o izbește, răstoarnă comportarea Mașei. Atenția și interesul fățiș cu care îl examinează pe noul venit lasă să se vadă și speranțele ei, încă vii, și refulările și capacitatea reală de a se dărui unei mari pasiuni. Cînd hotărăște să nu plece de la petrecere și își scoate pălăria și mănușile, Doronina pune în acest gest o sfidare aproape indecentă. E o manifestare demonstrativă de independență și de nonconformism. Apariția lui Kulîghin chiar în momentele de strălucire a tiradei lui Verșinin, care se umflă ușurel în pene în fața Mașei, distruge dispoziția celor doi, amintind fiecăruia de cătușele pe care le poartă. Mașa nu-și ascunde aversiunea față de soț, împinsă aproape pînă la repulsie și, cu aceeași neîndurare cu care adusese la realitate pe surori, taie tot elanul prefăcut al acestuia.

Și în al doilea act, după plecarea lui Verșinin — chemat de veșnicele neplăceri familiale —, Doronina-Mașa nu-și maschează ciuda, care se transformă în răutate capricioasă, iar apoi într-un nu mai puțin capricios și dezlănțuit chef de petrecere. După o asemenea demonstrație, motivul acestei purtări nu este pentru nimeni un secret.

Dar, cu toată cruzimea ei, cu toate că mizează pe o carte vădit proastă, Mașa continuă să reprezinte un fel de conștiință trează între cele trei surori. În actul al treilea, faimoasa spovedanie a Mașei — imediat următoare recomandării pe care Olga o face Irinei, de a se mărita cu Tuzenbach — capătă un sens nou: Mașa se îndreaptă către sora ei mai mare acuzînd; Olga nu este vinovată numai de sfatul oribil pe care îl dă mezinei, dar e vinovată și de viața de infern a Mașei.

Imensa sete de viață și dragoste a eroinei, pe care Doronina o exprimă cu o forță încă neîntîlnită în rolurile ei, nu poate fi însă satisfăcută. În actul al patrulea, Doronina a reușit să exprime nu numai durerea sfîșietoare a despărțirii de Verșinin, dar și convingerea deprimantă că Mașa e condamnată la o moarte lentă și fără sens. Actrița tălmăcește cu pregnanță intensitatea insuportabilă a durerii. Ca în delir, repetă „Pe plaiu-ntins, sub geana mării, smălțat în aur, e-un tufan..."; simte că se dă în spectacol și încearcă să se stăpînească; apoi, cu intonații tot mai bolnave și mai exasperate, repetă versurile și se calmează iarăși, pentru a-și pune — cu aceeași crudă luciditate — diagnosticul: „O viață irosită..." După asta nu mai rezistă și izbucnește într-un urlet nestăpînit, de animal înjunghiat: „Ce înseamnă «plaiu-ntins»?". Țipătul creează o senzație înspăimîntătoare de demență, fără să iasă, bineînțeles, din limitele esteticului.

Și în rolul Irinei este scos în relief momentul în care eroina înțelege neîncetata și inevitabila destrămare a personalității.

Dacă, în primul act, speranța Irinei într-un viitor fericit, într-o salvare posibilă, este reală, sinceră, cu cît timpul trece, de la act la act, conștiința ratării devine tot mai puternică. Irina nu suportă ratarea. Actrița E. A. Popova transmite această stare de spirit cu o forță de convingere transpusă într-o senzație de măcinare aproape fizică. Eroina ei e prea sensibilă, prea delicată pentru lumea în care trăiește. De aici, nota inefabil bolnăvicioasă, de vietate condamnată. Chiar bucuria tinerească din primul act are o nuanță silită, lipsită de prospețime și seninătate. Drama Irinei constă în faptul că nu iubește pe nimeni, că nu cunoaște dragostea, deși o așteaptă încă și o dorește. Tuzenbach i se pare jalnic și îi provoacă milă, dar îl respectă și recunoaște comunicarea interioară posibilă dintre ei. Dar asta e mult prea puțin. Solionîi, singurul care îi poate oferi nu numai dragoste, dar și pasiune arzătoare, o sperie. Comportarea lui i se pare anormală. Irina se teme de el, cu o teamă vecină cu panica. Sînt greu de descris expresia de jenă cu care Irina-Popova ascultă cuvintele de dragoste ale lui Tuzenbach, uluirea și spaima cu care ea, încremenită într-un gest de apărare, primește declarația lui Solionîi.

Irina simte cu o ascuțime dureroasă scurgerea timpului, monologul din actul al treilea — clipa de adevăr — e rostit de ea la limita rezistenței umane. Sora cea mică suferă pentru că se înrăiește și acceptă inert sfatul Olgăi de a se mărita cu Tuzenbach. Această hotărîre fără sens, la care o împinge deznădejdea, devine motorul absurdei crime din final. Cutremurătoare este reacția Irinei-E. A. Popova la știrea morții lui Tuzenbach. Credincioasă lucidității fără drept de apel a lui Cehov, actrița comunică spectatorului un singur gînd: Irina a rămas singură, și pentru totdeauna.

În scena finală, tensiunea ajunge la paroxism. Învinse de existența filistină și sufocantă, cele trei surori caută un mijloc de a se consola. Nici o urmă din speranța îndurerată — totuși senină — în viitor, care dădea poezie transparentă celebrului final al spectacolului de la M.H.A.T. Lecția primită de la viață a fost cumplită. Nici o scăpare nu e posibilă. Surorile caută cu înfrigurare o consolare imediată și o găsesc în aceeași „filozofare" neputincioasă, care constituie stupefiantul lor obișnuit. Intonațiile — împietrită, a Mașei, sfîșiată și neajutorată, a Irinei, și aproape isteric-încăpățînată, a Olgăi, punctate de sinistrul „tarara-bumbia" al lui Cebutîkin și de scîrțîitul exasperant al căruciorului de copil împins de Andrei, încununează patetic un act ultim de o armonie desăvîrșită și de o muzicalitate simfonică.

Intențiile regizorului au modificat substanțial și semnificațiile altor personaje.

Interesantă este concepția asupra Natașei (L. I. Makarova), pornind de la o indicație a lui Cehov: *Trei surori* este o poveste despre patru femei din mediul intelectual. Regizorul și interpreta nu se grăbesc să compromită personajul. Prima sa apariție nu este lipsită de poezie — o poezie aparte, fără îndoială, fără profunzime și trăinicie; dar afecțiunea și avîntul lui Andrei, nădejdile pe care și le pune el în dragoste devin astfel perfect inteligibile.

Nici măcar în actul al doilea, Natașa nu e cu totul alterată de trivialitate. Are tot timpul aerul de a fi stînjenită, de a cere iertare și, cînd pleacă să se plimbe cu Protopopov, vedem cum se convinge singură că această mică distracție e inofensivă. Natașa resimte și ea, în felul său, acțiunea înăbușitoare a mediului, și încearcă o evadare; escapadele urmează să devină pentru ea anestezicul care este pentru ceilalți reveria „filozofică". De altfel, pînă în ultimul moment, se simte că dragostea sinceră și profundă pentru copii a Natașei, cu toate exagerările și tot ridicolul ei, este încă un mod de evaziune din realitate.

O figură de prim-plan a devenit în spectacol Kulîghin-V. I. Strjelcic. Apariția grotescă a „institutorului" pedant și mulțumit de sine deșteaptă o antipatie căreia nu i te poţi împotrivi. Dar, pe măsură ce se desfăşoară acţiunea, pe măsură ce Kulîghin îşi înmulţeşte afirmaţiile aproape maniacale despre bunătatea Maşei, despre fericirea căsniciei lor, devine tot mai limpede că inspectorul se minte voit, că încearcă să-şi influenţeze soţia, că se camuflează cu cît mai insistent, cu atît mai neîndemînatic. Dragostea şi grija lui pentru Maşa nu sînt prefăcute. Soţia este singura bucurie a existenţei lui plate. Kulîghin suferă că nu-i poate oferi dragostea de care e însetată, dar, cu cît e mai conştient de postura lui jalnică, tragicomică, cu atît se cramponează mai puternic de aparenţa fericirii. Chiar sîcîitoarele citate latine, trădînd uscăciunea sufletească şi pedanteria didactică a omului de la catedră, capătă un tot mai pronunţat sens nou: Kulîghin se agaţă de aceste fraze ca de un colac de salvare, de cîte ori nu ştie ce să spună. Ridicola lui mîndrie îi e singura salvare. Cînd, în final, încearcă febril s-o liniştească, s-o mîngîie, s-o înveselească pe Maşa, cînd îşi pune pe faţă masca de carnaval a unui faun care rîde, întreaga tragedie a acestui înfrînt (şi a perspectivelor Maşei) este scoasă la lumină cu un grotesc fără reţineri.

Rolul lui Tuzenbach a fost încredinţat în spectacol lui S. I. Iurski. Actorul i-a dat o interpretare emoţionantă şi fină, al cărei sîmbure îl constituie dragostea pură şi răvăşitoare pentru Irina şi durerea sentimentului fără răspuns. Dar nici Iurski nu este indulgent cu personajul său. Tuzenbach e inapt pentru acţiune, e covîrşit de un complex de inferioritate şi îşi întrebuinţează toată energia pentru a-l ascunde. O nuanţă abia simţită de uscăciune interioară subliniază acest complex. Tuzenbach-Iurski se azvîrle cu entuziasm asupra subiectelor abstracte, fiindcă acesta e singurul domeniu în care se mişcă nestingherit. Culminaţia rolului o constituie scena despărţirii de Irina, din ultimul act: Tuzenbach mimează fericirea apropiatei căsătorii, ştiind că acest moment este singurul în care îi poate împărtăşi în întregime dragostea lui. Dar Tuzenbach ştie că Irina nu-l iubeşte. Pentru el, falimentul în dragoste devine semnul ratării întregii vieţi. În ultima clipă încă, Tuzenbach-Iurski încearcă să schiţeze o reflecţie metafizică despre viaţă — care trezeşte rîsul, fiindcă e o ultimă dovadă de laşitate. Duelul s-a transformat în sinucidere.

Reversul lui Tuzenbach este Solionîi-K. I. Lavrov. Sînt încă prezente în memoria tuturor obtuzitatea monumentală, răutatea rece şi cinică a personajului, în interpretarea magistrală a lui B. Livanov. Lavrov şi Tovstonogov au conceput rolul pe cu totul alte coordonate. Solionîi este inteligent şi lucid. „Călcatul în străchini", frazele lui absurde şi deplasate sînt manifestarea acestei teribile lucidităţi. De cîte ori cei din jur o „iau razna", filozofînd, şi începe îmbătarea cu visuri, Solionîi îi readuce la realitate. Personajul devine astfel un fel de cor antic sui-generis, comentînd evenimentele cu un cinism absolut involuntar, crud. De aici, zeflemisitorul „pui,pui,pui", subliniat de gestul corespunzător deasupra creştetului lui Tuzenbach, ale cărui nostalgii îi sînt lui Solionîi cu deosebire nesuferite, fiindcă Tuzenbach îi este rival şi toţi ceilalţi subliniază comuniunea sufletească a baronului cu Irina.

Complacerea în bizarerie şi luciditatea afişată au şi o altă explicaţie. Solionîi imită singurătatea romantică a lui Lermontov. Actorul şi-a compus şi o mască excepţională, amintind, conform recomandării lui Cehov, pe poet. Aici, actorul dezvăluie şi limita pozei adoptate de Solionîi — masca rece şi superioară. Solionîi pare profund convins că se comportă analog excentricităţii protestatare a scriitorului. Dar între cei doi există o neconcordanţă de valori şi destine care-i devine fatală lui Solionîi.

Tragic şi comic în acelaşi timp este momentul în care Solionîi îi mărturiseşte, în secret, lui Tuzenbach: „Şi se spune că semăn puţin cu el" (cu Lermontov). Lavrov rosteşte aceste cuvinte însoţindu-le cu un surîs infatuat şi imbecil care pune în evidenţă — pentru o singură clipă în decursul întregului spectacol, dar cu o forţă de neuitat — întreaga neconcordanţă dintre idealul livresc şi personalitatea reală. Zîmbetul cu care îi răspunde Tuzenbach îl crispează, şi Solionîi se închide din nou în carapacea lui. Echilibrul lui Solionîi e zdruncinat de faptul că el intuieşte nepotrivirea, contrastul dintre el şi Lermontov.

Momentul declaraţiei din actul al doilea este răscolitor. Adresîndu-se Irinei în semiîntuneric, de departe, aproape fără să se mişte din loc, sincer şi deschis pentru prima şi singura oară în viaţă, cu o voce schimbată şi aproape neomenească, Solionîi îşi afirmă iubirea şi încearcă să o mîngîie pe Irina, ştiind totuşi că dragostea lui e fără speranţă (aşa cum, de altfel, o ştiu toţi ceilalţi care îl tolerează din pricina asta, deşi le e tuturor neplăcut). Din situaţia în care se află decurg reţinerea şi înrăirea lui. După acest moment de adevărată grandoare, Solionîi începe să-l urmărească implacabil pe Tuzenbach. În atitudinea lui este ceva cu adevărat fatal, înrudit cu Lermontov.

Şi Solionîi înţelege falimentul vieţii sale: faptul că este ireparabil mutilat sufleteşte, încercînd în zadar să înfrîngă mediocritatea vieţii, printr-o poză care îl conduce numai la crimă banală. O frază pune asta în lumină din nou, cu o forţă cutremurătoare: „Miros a cadavru mîinile astea!“ Dar chiar şi în aceste cuvinte este o urmă, abia perceptibilă, de teatral.

* * *

Aceste note nu pot cuprinde, desigur, nici pe departe întreaga complexitate a spectacolului de la Teatrul Mare de Dramă din Leningrad.

Regia nu răpeşte piesei poezia. Dar e o altă poezie: aspiraţiile nobile rămîn, personajele inspiră compasiune şi degajă un anumit farmec, dar ele sînt condamnate, şi în primul rînd din propria lor vină. Spectatorul trebuie să înţeleagă asta. Nostalgia dispare, făcînd loc unei emoţii care obligă la acţiune.

Nu m-am oprit aici la complicata rezolvare scenografică a spectacolului. Reconstituind ambianţa într-un ansamblu în care convenţia joacă un rol hotărîtor, folosind culori tari pentru crearea atmosferei — de la galben, în primul act, la negru, în ultimul — pictoriţa (S. M. Iunovici) şi regizorul folosesc culisantele şi turnanta, ale căror mişcări aduc mereu în centru evenimentul cel mai important şi creează posibilităţi bogate de compoziţie dinamică.

Nu m-am oprit nici la partitura sonoră, a cărei precizie pare o revenire cu nuanţă polemică la naturalismul ilustraţiei sonore de la M.H.A.T. De mare eficacitate este ideea regizorului de a folosi între acte muzica de cameră a lui Rahmaninov, ca o continuare a atmosferei spectacolului şi ca un îndemn la reflecţie (în cursul reprezentaţiei, muzica nu apare decît acolo unde este indicată în text).

Spectacolului de la Teatrul Mare de Dramă din Leningrad îi este fără îndoială sortită o lungă existenţă. El se va şlefui necontenit, va dobîndi acea armonizare a ritmurilor, caracteristică celor mai bune realizări ale teatrului.

Montarea exprimă plenitudinea forţelor creatoare ale regizorului. G. A. Tovstonogov continuă opera începută cu punerea în scenă a *Barbarilor* lui Gorki şi, mai tîrziu, cu redescoperirea comediei lui Griboedov, *Prea multă minte strică*. Îmbogăţit de această experienţă, teatrul deschide calea spre un Cehov actual, fără melancolii şi spleen poetizat, fără clişee prăfuite „cehoviene“, militant, combativ şi virulent.

Gheorghe Miletineanu

Leningrad, ianuarie 1965

meridiane

STAGIUNEA TEATRALĂ VARŞOVIANĂ

Au fost ani cînd teatrele varşoviene erau guvernate de mode. A existat un timp exclusiv dedicat pieselor contemporane polone — bune sau rele, dar contemporane, a venit apoi „furia" pieselor lui Eugen Ionescu, Arthur Miller, Fr. Dürrenmatt, Max Frisch sau Slawomir Mrozek (deşi marele repertoriu clasic, naţional şi mondial, sau piesele lui Leon Kruczkowski n-au părăsit afişul nici o clipă). Teatrul devenise obiectul unor îndelungate şi febrile discuţii, dar această preocupare s-a dovedit a avea suflu scurt, iar afluxul publicului spre sălile varşoviene sau din alte oraşe manifesta o permanentă scădere.

Începutul actualei stagiuni a marcat în viaţa centrelor teatrale o nemaiîntîlnită afluenţă de spectatori. La Varşovia, biletele de teatru nu se mai cumpără : ele se cuceresc. Pentru obţinerea lor se pun în mişcare „relaţiile" ; se cer scaune suplimentare, se „mobilizează" cunoştinţele din lumea teatrală. Şi aceasta nu numai pentru premiere, ci, în general, pentru majoritatea spectacolelor. Acelaşi lucru se repetă la Cracovia, Gdansk, Lodz şi în alte oraşe. Viaţa teatrală este animată de un puls viu, se succed premiere interesante, actorii caută să se depăşească, regizorii, să-şi înnoiască mijloacele de expresie scenică. Numele unora — K. Dejmek, Erwin Axer, Al. Bardini sau Andrzej Wajda — sînt pe buzele tuturor.

Cum se explică acest reviriment teatral ? Este vorba de un fenomen trecător ? N-aş crede. Masivul aflux spre teatru e — cred — rezultatul unei munci perseverente, depuse timp de cel puţin un deceniu, pentru realizarea unui teatru de calitate, diferenţiat, cu un repertoriu variat (de la dramaturgia clasică greacă la teatrul de avangardă), şi pentru spectacole interesante, însufleţite de ambiţia autodepăşirii. Şi încă ceva, la fel de important : un public interesant, pe care teatrul şi l-a crescut în acest timp şi la a cărui educaţie a contribuit mult şi teatrul televiziunii poloneze.

* * *

În primul rînd merită să fie vizionată, la „Ateneumul" varşovian (director : Janusz Warminski), piesa lui Stanislaw Ignacy Witkiewicz (Witkacy) *Găinuşa apelor*, jucată de actori remarcabili, cum sînt Halina Mikolajska, Barbara Kraftowna (pe care spectatorii romîni au avut ocazia s-o vadă în filmul *Dragoste neîmplinită)*, Wienczyslaw Glinski şi Andrzej Szczepkowski. Reluată pentru întîia oară după război, această piesă a cunoscutului dramaturg, filozof şi pictor polonez (1885—1939) — constituie un adevărat eveniment teatral. Ea a demonstrat că Witkacy este o personalitate artistică cu profil original, un precursor al teatrului modern. În perioada dintre cele două războaie, piesele sale erau fluierate, neînţelese, şocau. Astăzi, convenţia lor suprarealistă a devenit întrutotul inteligibilă pentru receptivitatea spectatorului.

Pe ea, *Găinuşa apelor*, o ucide „El", soţul. Singură i-a cerut-o. De ce ? Pentru a se elibera unul de altul, pentru ca „să se întîmple ceva". Dar nu se întîmplă nimic. „Urmează aceeaşi linişte, globul pămîntesc se învîrte încet în jurul axei sale". „De ce ? De ce ? Pentru că omul nu trăieşte ca toţi ceilalţi, dacă nu se învîrte ca un cal cu ochii legaţi, în jurul tocătoarei de nutreţ..." Găinuşa ucisă, la început, revine pe scenă, vie, spre a complica şi mai mult acţiunea, în care toţi se atrag reciproc în capcană, şi „El" o ucide pentru a doua oară. Tot ce s-a întîmplat este fără sens, dar, la un moment dat, publicul, pînă atunci amuzat la culme, încetează să rîdă, deoarece pe scenă se desfăşoară o tragedie. Autorul reuşeşte să ne sugereze în cercul închis al existenţei umane unele aspecte reale ale vieţii din Polonia deceniului al treilea al secolului nostru. Prezentînd „întîmplările unei bande de degeneraţi, foşti oameni", Witkacy demonstrează că aceste epave umane trebuie să fie măturate de revoluţie. Scrisă în 1921, atunci cînd nu se ştia nimic despre existenţialism, piesa dovedeşte că anumite concepţii filozofice şi literare s-au format în Polonia în mod de sine stătător şi pune întrebarea: n-a fost oare Witkacy scriitorul polonez cel mai intransigent şi mai clarvăzător din perioada dintre cele două războaie mondiale? *Găinuşa apelor,* cea de-a patra reluare a lui Witkacy, din perioada postbelică (după *Nebunul şi călugăriţele, Într-un mic conac, Mama),* a înfăţişat publicului polonez un scriitor căruia i se cuvine, neîndoielnic, un loc de frunte în repertoriul naţional permanent; astfel se subliniază, totodată, că dramaturgia lui Slawomir Mrozek îşi are originea în tradiţia naţională.

Alături de Tadeusz Rozewicz şi Jerzy Broszkiewicz — fiecare dintre ei promovînd un alt tip de teatru, Mrozek aparţine autorilor polonezi contemporani cei mai prodigioşi şi mai des întîlniţi în repertoriu. Piesele sale sînt jucate de obicei de teatrele cele mai ambiţioase, iar afişele premierelor atrag un public numeros. În prezent, se joacă la Varşovia două spectacole alcătuite din piesele sale într-un act: la „Teatrul Contemporan" se joacă *Noaptea fermecată* şi *Petrecerea,* iar la Teatrul „Ateneum", *În largul mării* şi *Striptease.* În plus, „Teatrul contemporan" (Wspolczesny) anunţă, pe curînd, premiera unei noi piese de S. Mrozek, *Tango,* aşteptată cu un deosebit interes. Personajele lui Mrozek nu au nume, descrierea lor conţine cel mult o definire ironică: „slabul", „cel cu mustăţi lungi" etc.; dialogul dramaturgului este foarte dens. Acţiunea se desfăşoară aparent simplu; în realitate însă, ea răstoarnă orice convenţie curentă, construindu-se pe negaţie (în *Petrecerea,* de pildă, tineretul din sat vine la casa de cultură sătească, la o petrecere inexistentă). Autorul demască violent unele scheme prezente în procesul de percepere a lumii, unele şabloane ale vieţii spirituale. *Petrecerea* nu satirizează o serată-tip dintr-un cămin cultural (deşi piesa poate fi prezentată şi în modul acesta), ci viziunea stereotipă asupra unei astfel de petreceri. Astfel, Mrozek amuză publicul şi, în acelaşi timp, îl face să se gîndească la persistenţa unor convenţii infiltrate mecanic în gîndirea socială.

* * *

Căutarea materialului scenic în afara dramaturgiei — în înţelesul strict al cuvîntului — este, în prezent, o preocupare caracteristică pentru teatrele poloneze. De mai multă vreme, conducătorii teatrelor şi regizorii adaptează pentru scenă lucrări literare cunoscute. Adevărate evenimente ale stagiunii trecute au fost adaptarea, la „Teatr Powszechny" din Varşovia, a romanului *Fraţii Karamazov* de F. Dostoievski, în regia lui Adam Hanuszkiewicz (în acelaşi timp interpret al rolului principal), şi transpunerea scenică a romanului lui Hemingway *Cui îi bate ceasul* la Teatrul „Litoralului" din Gdansk. Această tendinţă a dramatizărilor s-a manifestat puternic la festivalurile teatrale din toamna trecută: Festivalul pieselor contemporane polone din Wroclaw, Festivalul pieselor ruse şi sovietice din Katowice, Festivalul teatrelor studenţeşti din Lodz şi Festivalul echipelor de estradă de la Olsztyn. Spectacole remarcabile au prilejuit şi alte dramatizări: *Oficiul,* după romanul lui Tadeusz Breza, *Kordian şi ţăranul,* după romanul lui L. Kruczkowski, sau *Modul de a fi,* după Kazimierz Brandys. Printre premierele anunţate figurează şi alte adaptări după romane contemporane: *Fiii vitregi* de Jerzy Putrament, *Carte de vise contemporane* de Tadeusz Konwicki, *Dimineaţa a trecut uraganul* de Wladyslaw Machejko, *Un dejun la Tiffany* de Truman Capote, *Kaputt* de C. Malaporte etc.

Aceste încercări de a ieşi din cadrele clasice ale dramaturgiei denotă o mai accentuată preocupare a regizorilor pentru elaborarea şi finisarea scenică a materialului literar. (Majoritatea adaptărilor se datorează tocmai unor puternice personalităţi regizorale.) Dacă aceasta este o tendinţă rodnică, dacă ea va aduce în dezvoltarea teatrului valori durabile — e o întrebare al cărei răspuns nu poate fi găsit decît în viitor. Dacă, în general, arta contemporană cunoaşte un proces de ştergere a limitelor dintre genuri, atunci şi estomparea graniţelor dintre dramaturgie şi proză poate fi justificată.

* * *

O altă tendinţă — evidentă mai de mult în teatrele din Varşovia, care devine tipică şi pentru alte centre teatrale, cum sînt Cracovia, Gdansk, Wroclaw şi Lodz — este orientarea spre un profil teatral limpede diferenţiat al fiecărui teatru. Este bine ştiut că Teatrul „Ateneum“ din Varşovia s-a specializat mai ales în prezentarea dramaturgiei polone contemporane. De mai mulţi ani, teatrul acesta, sub direcţia lui Janusz Warminski, organizează anual un concurs de debuturi, asigurînd totodată montarea lucrărilor celor mai interesante primite la concurs. O individualitate remarcabilă a vieţii teatrale polone, cum este Kazimierz Dejmek — în prezent director al Teatrului Naţional din Varşovia — va pune aici în scenă piesa de debut a lui Maciej Zenon Bordowicz, actor şi colaborator al televiziunii: *Cel ce merge în zori*.

Dacă Teatrul Dramatic îşi formează un repertoriu mai mult „intelectual“ (Fr. Dürrenmatt, Max Frisch, Arthur Miller, Eugen Ionescu etc.), teatrele „Narodowy“ („Naţional“) şi „Polski“ reprezintă în primul rînd dramaturgia clasică polonă şi mondială. Capetele de afiş sînt aici A. Mickiewicz, J. Slowacki, Al. Fredro, St. Zeromski, Shakespeare, Goethe, Schiller şi alţii. De la sosirea lui Kaziemierz Dejmek, din Lodz, la conducerea Teatrului Naţional din Varşovia, acest teatru a înregistrat succese de mare răsunet. Spectacolul *Istoria despre învierea glorioasă* (mister medieval în stil popular) a fost aplaudat la Teatrul Naţiunilor din Paris, la Festivalul din Veneţia, la Moscova.

Deoarece anul 1965 marchează bicentenarul înfiinţării Teatrului Naţional din Varşovia, se vor monta în toată ţara un mare număr de piese clasice poloneze. Din informaţiile de pînă acum rezultă că teatrele nu se vor limita la aşa-numitul „repertoriu de fier“, ci vor alege şi piese care n-au mai fost jucate de mult.

* * *

Renaşterea teatrului polonez a fost în mare măsură influenţată de televiziune — mai precis, de teatrul televiziunii. Teatrul acesta joacă un rol tot mai important în viaţa culturală a Poloniei, fiind numit „teatrul milioanelor“. În decurs de şase luni, în 1964, televiziunea polonă a transmis aproape două sute de spectacole, în majoritate montări proprii. Fireşte, o parte din acest program îl constituie adaptările destinate tineretului şcolar. Cu prilejul celei de-a XX-a aniversări a Poloniei populare, teatrul televiziunii a fost acela care a prezentat o trecere în revistă a celor mai bune piese din cele două decenii; în seria aceasta au figurat *Revanşa* de L. Kruczkowski, *Bacalaureaţii* şi *Saltimbancii* de Zdzislaw Skowronski, piesa lui Jerzy Lutowski, *Gardă grea*. Festivalul a demonstrat că majoritatea pieselor prezentate au rezistat probei timpului, că ele cuprind mult din istoria societăţii poloneze în aceste două decenii. Emiţînd interviuri şi convorbiri cu actori, regizori şi directori de teatre cunoscuţi, televiziunea a contribuit şi la apropierea oamenilor de teatru de spectatori, la popularizarea teatrului ca atare. Şi mai interesant este faptul că teatrul TV — care oricum, prin forţa lucrurilor, se deosebeşte de reprezentaţiile obişnuite — şi-a format cadre proprii de regizori (Jerzy Antczak, Jozef Slotwinski, Jerzy Gruza şi alţii), care se bucură de faimă în viaţa culturală a Poloniei. În acelaşi timp, televiziunea recurge şi la sprijinul unor cunoscuţi regizori din teatre, cum sînt Adam Hanuszkiewicz, Krystyna Skuszanka, Al. Bardini. Conlucrarea tuturor sectoarelor culturii a devenit posibilă datorită depăşirii şi înfrîngerii concepţiei simpliste despre cultura socialistă — concepţie care opune cultura înaltă culturii de masă.

Teatrul polonez a lăsat în urmă perioada admiraţiei fără rezerve faţă de dramaturgia clasică şi faţă de experimente ca atare. Etapa actuală poate fi numită o etapă a echilibrului: fiecare reprezentaţie cu o piesă străină sau polonă, fie ea clasică sau de avangardă, este apreciată în măsura în care colectivul, în ansamblul său — regizori, actori, scenografi —, a izbutit să creeze laolaltă. Acesta este bilanţul pozitiv a două decenii de muncă şi căutări.

Tereza Kwiecinska

URMUZ TRADUS DE EUGEN IONESCU

În ultimul număr al revistei „Lettres nouvelles", Eugen Ionescu tălmăceşte în franceză cîteva pagini din opera lui Urmuz (*Ismail şi Turnavitu* şi *După furtună*). Merită să ne oprim o clipă asupra faptului, fiindcă asocierea numelui lui Eugen Ionescu celui al lui Urmuz s-a făcut în critica noastră literară şi, fără îndoială, există temeiuri serioase pentru a vedea în această traducere mai mult decît un simplu act de cultură. Ea constituie o altă mărturie asupra surselor literare romîneşti care alimentează creaţia dramaturgului. În adevăr, spiritul operei lui Urmuz este apropiat de cel al teatrului lui Eugen Ionescu prin aceeaşi adversitate faţă de personaje definitiv certate cu logica şi care trăiesc într-o lume aflată într-un concubinaj monstruos cu absurdul. Le este comună, apoi, aceeaşi polemică deschisă cu o inspiraţie artistică leneşă şi mediocră, înfundată într-un arsenal de convenţii şi clişee verbale. Ca şi Urmuz — care, în opera sa, arată că printre ruinele retoricii şi ale academismului se află nonsensul şi incoerenţa, că peniţa multor scriitori urmează un reţetar, iar scrisul lor se închide în cadrele asociaţiilor prestabilite şi ale conformismului plat —, Eugen Ionescu îşi exprimă frecvent aversiunea faţă de o artă care urmează un drum stereotip, după un cod străin de adevăr şi ostil oricărei spontaneităţi. Cel ce citeşte — spre exemplu — prima versiune în romîneşte a piesei *Cîntăreaţa cheală* va constata îndată că elementul de absurd, menit să pună în evidenţă formalismul gol al dialogului, îşi trage rădăcinile deopotrivă din opera lui Caragiale şi din cea a lui Urmuz. Evident, Eugen Ionescu a împins pe o cale proprie această tehnică de eliberare a literaturii de propriile ei automatisme şi a subsumat-o unei viziuni asupra lumii care are un alt substrat ideologic. Punctul de vedere al dramaturgului este, după cum se ştie, acela că în epoca noastră gîndirea şi limbajul sînt supuse unui proces de dezagregare; acest punct de vedere îşi are izvorul într-o viziune nihilistă asupra existenţei. Dar nu e mai puţin adevărat că, printre cei ce au manifestat ostilitate faţă de conformismul social burghez şi de formule artistice uzate, Urmuz a fost un precursor al lui Eugen Ionescu. Şi dramaturgul nu ezită s-o mărturisească: „Urmuz este unul din precursorii revoltei literare universale..."

Ce aspecte ale operei lui Urmuz l-au izbit, în primul rînd, pe Eugen Ionescu se poate deduce din chiar portretul pe care i-l face: „Este Urmuz un autentic suprarealist? Poate că, neabandonînd niciodată luciditatea ironică, el este numai un scriitor burlesc, frate spiritual cu Jarry?... Poate fi el considerat ca un fel de Kafka mai mecanizat şi mai grotesc?"

Exegeţii francezi ai operei lui Eugen Ionescu, care au luat în consideraţie relaţiile dramaturgului cu piesele lui Caragiale, stabilind chiar paralele (vezi cartea lui Philippe Senart), vor trebui, de aici înainte, să ţină seama şi de Urmuz.

B. E.

NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE • NOTE

Kenneth Tynan despre dramaturgia contemporană

Kenneth Tynan este unul dintre cei mai prestigioşi tineri critici teatrali din ţările anglo-saxone. Cronicile sale, apărute ani de-a rîndul în coloanele ziarului „Observer", au constituit un fapt cultural viu, anticonformist, lipsit de prejudecăţi. Osborne, Wesker, Pinter — dramaturgi ai noului val, furioşi sau nu, care s-au afirmat în Anglia, din anii '50 şi pînă astăzi — îi datorează lui, mai mult decît altor critici, faptul că au reuşit să pătrundă în marile teatre din West End.

În prezent, Tynan a părăsit critica pentru a deveni secretarul literar al Teatrului Naţional Englez. El lucrează în strînsă colaborare cu Laurence Olivier şi cu Peter Wood şi L. Andersen, cei doi regizori ai teatrului. Aceşti patru conducători ai teatrului definitivează repertoriul, aleg distribuţia etc.

Publicăm mai jos, în rezumat, interviul acordat de către Kenneth Tynan revistei italiene „Sipario" în legătură cu unele probleme ale vieţii teatrale. Fiind întrebat care sînt noii autori dramatici apăruţi după Osborne, Pinter şi Wesker, Tynan a răspuns :

„După apariţia acestor trei dramaturgi, care sînt la ora actuală cei mai cunoscuţi peste hotarele Angliei, dramaturgia engleză n-a mai prilejuit descoperiri senzaţionale. Mulţi tineri de valoare lucrează pentru cinema şi televiziune, şi eu personal nu sînt împotriva acestui mod de a-şi verifica propriul talent. De cînd a scris, în 1959, *The Caretaker*, Pinter a realizat o serie de comedii scurte pentru televiziune. De asemenea, a scris scenarii pentru trei filme, adaptări după romane. Pinter are o deosebită sensibilitate pentru anumite situaţii comice, de tip popular, pentru caracterizări subtile. Am auzit că în străinătate el este considerat ca un exponent al teatrului absurdului. Nimic mai greşit. Probabil că este o chestiune de traducere. Desigur, este greu să redai într-o altă limbă acel umor caracteristic unui anume mediu popular englez. Dar aici nu este nici o umbră de absurd. Personajele lui Pinter suferă de temeri dintre cele mai simple : de pildă, teama care-l cuprinde pe copil în întuneric, departe de camera sa. Pinter este, mai ales, fascinat de puterea atît de misterioasă, aproape hipnotică, pe care un om o poate exercita asupra altuia. De exemplu, într-una din piesele sale scrise pentru televiziune, două personaje se privesc în faţă, fără a spune nici un cuvînt, timp de cîteva minute. Dar cu o intensitate atît de mare, încît la sfîrşit unul dintre cei doi cade mort. În acest punct, comedia se termină".

La întrebarea care dintre dramaturgii de limbă franceză afirmaţi mai ales în deceniul al VI-lea — Adamov, Gênet, Beckett — i se pare mai semnificativ, Tynan răspunde :

„Adamov este un om pe care, fără îndoială, poţi să-l simpatizezi. Dar, ca scriitor, este foarte crud. Gênet are darul de a gîndi în imagini teatrale, cu o intensitate care-i depăşeşte pe toţi ceilalţi. Beckett are o viziune foarte limitată, dar de o forţă deosebită. Am pus recent în scenă, la Teatrul Naţional Englez, lucrarea sa *The Play (Piesa)*. Beckett a asistat la toate repetiţiile".

Întrebat ce gîndeşte despre dezvoltarea dramaturgiei americane (problemă pe care Tynan o cunoaşte deosebit de bine, deoarece în anii 1958—1960 a făcut cronică dramatică la New-York), Tynan a spus :

„Broadway-ul se restrînge rapid din motive multiple, dar mai ales economice. Rămîn pe poziţie spectacole muzicale, reviste şi altele de acelaşi gen. E în curs un proces de descentralizare, orientat spre alte oraşe americane. Această descentralizare ne poate aduce lucruri interesante. În ceea ce priveşte dramaturgii americani, ei s-au obişnuit de atîta timp să privească viaţa numai din punct de vedere freudian, încît au uitat cu desăvîrşire că realitatea mai are şi aspecte sociale. Un exemplu perfect al celor afirmate mai sus este Arthur Miller. Eu consider toate acestea mai mult decît deprimante. Un alt dramaturg care acum se bucură de o mare faimă este Edward Albee. Primele sale comedii — de mică întindere — reprezintă o variantă americană a teatrului european al absurdului. *Cui i-e teamă de Virginia Woolf?* este o bună analiză a condiţiilor conjugale în ambianţa intelectuală americană, făcută de cineva care nu este intelectual. Albee este inteligent, strălucitor, pune în scenă cu dezinvoltură lumea profesorilor universitari ; dar eu, personal, nu i-aş încredinţa o catedră de literatură".

Întrebat dacă în Anglia există un cult şi o modă a lui Brecht, ca în Italia şi în Franţa, Tynan a răspuns :

„Influenţa lui Brecht s-a făcut simţită cu putere asupra regizorilor şi actorilor, cu alte cuvinte asupra oamenilor de teatru, şi nu asupra publicului. De altfel, în Anglia, un număr restrîns de spectatori au putut vedea Berliner Ensemble. Dar, o dovadă a influențelor brechtiene asupra modului de a face teatru în Anglia este montarea la Teatrul Național Englez a piesei *Recruiting Officer* de Farquhar".

Irina Vrabie

Premieră De Fiilppo: „Arta comediei"

De un mare succes se bucură noua piesă a cunoscutului dramaturg și actor italian Eduardo De Filippo: *Arta comediei.* Premiera a avut loc recent, la Neapole, și presa italiană apreciază piesa ca un apel pasionat al artistului creator la lupta pentru libertatea personalității și pentru demnitatea omului.

Un bătrîn actor, conducătorul unei trupe ambulante (rolul este interpretat chiar de Eduardo De Filippo), vine la prefectul unui mic orășel italian, cu rugămintea de a fi ajutat. Prefectul — în trecut, mare amator de teatru — îl ascultă cu amabilitate. Curînd însă se descoperă prăpastia care-i desparte pe acești doi oameni: prefectul consideră teatrul ca un mijloc de evadare din realitate; pentru bătrînul actor, teatrul este un mijloc care permite dezvăluirea ororilor acestei lumi. Prefectul izgonește trupa de actori ambulanți din oraș, bătrînul actor îl amenință că, în locul unor solicitanți obișnuiți, vor veni actori machiați, și atunci prefectul va trebui să ghicească unde este viața și unde este teatrul... Și iată că în fața spectatorilor se dezvăluie viața tragică a patru italieni: un medic, un preot, o învățătoare și un farmacist. Și cum prefectul este recent numit în oraș și nu-și cunoaște concetățenii, nu înțelege dacă în fața lui se află actori deghizați, sau victime autentice ale realității crude. Eduardo De Filippo nu dezvăluie secretul, care, de altfel, nici nu prezintă o importanță deosebită. „Cînd moare un om pe scenă — spune eroul său —, înseamnă că undeva, în lume, cineva moare cu adevărat... Dacă lovești pămîntul cu piciorul, nu te aude nimeni, dar dacă lovești în scenă, se aude un bubuit..."

Într-un interviu acordat recent, Eduardo De Filippo a împărtășit cititorilor preocupările sale actuale:

„Acum sînt deosebit de ocupat. Lucrez zile în șir și nu am, literalmente, nici o clipă de răgaz. Diminețile revăd noua mea piesă *Arta comediei;* după-amiaza repet *Domnul de Poursignac,* a cărei premieră va avea loc la Piccolo Teatro din Milano. Mai joc și într-o mai veche piesă a mea, scrisă încă în 1921 — *Omul și gentlemanul.* Într-un cuvînt, nu am timp să scriu nimic nou. În martie, voi pune în scenă, la Neapole, opera lui Donizetti *Don Pasquale.* Apoi, voi pleca la Roma, unde voi juca la teatrul „Quirico", în *Bărbierul din Sevilla.*"

Jean Vilar și Oppenheimer

Dosarul Oppenheimer este titlul recentei premiere a Teatrului „Athénée" din Paris, care prezintă o piesă scrisă și jucată de Jean Vilar. De fapt, nu este vorba de o piesă propriu-zisă, ci de un montaj scenic bazat pe documentele Comisiei de Securitate a Energiei Atomice din Statele Unite, privitoare la ședința celebră din aprilie 1954. O dramatizare mai veche, realizată de Heinar Kipphardt, a fost primită cu obiecții serioase chiar de către profesorul Oppenheimer. Jean Vilar a preferat să-și limiteze dramatizarea la transcrierea scenică a raportului publicat asupra interogatoriului de către Departamentul de Stat, după terminarea dezbaterilor. Astfel, o seară întreagă ne transpunem în sala în care au avut loc ședințele Comisiei prezidate de Gordon Gray, fost secretar al Forțelor Armatei. Robert Oppenheimer se află acolo, asistat de avocatul său Lloyd Garrison, și face față avocaților Comisiei de Energie Atomică, care îl tratează cu o cruzime de inchizitori, ca și cum ar trebui să-l oblige să recunoască o crimă de nemărturisit.

Cadrul este auster, acțiunea lipsită de „suspense", dar dezbaterea este pasionantă. Nu este procesul unui om a cărui soartă personală se află în joc, ci al unui savant care a dezlănțuit forțe pe care nu mai e stăpîn, aflat în imposibilitate de a da înapoi. Este procesul viitorului nostru, al vieții noastre, reconstituit de Jean Vilar cu o rigoare și o cinste exemplare. Părerile consemnate în presa franceză sînt diferite. Unii cronicari îi reproșează lui Vilar că înfățișează un Oppenheimer exagerat de pasiv, pe care nu-l vedem trăind și acționînd suficient, un Oppenheimer pe care-l cunoaștem mai mult din cuvintele celor care vorbesc despre el. Şi imaginea pe care o creează aceste cuvinte nu corespunde întru totul celei pe care ne-o înfăţişează Vilar. Alţi cronicari consideră că Vilar a avut dreptate să-şi estompeze personajul. În acest mod, el sugerează limpede că-l apără nu atît pe Oppenheimer, un om vulnerabil şi care poate greşi, ci problema generală a cazului său — dosarul său. Diversele elemente ale acestui dosar sînt uimitor de vii. Regizorul conduce cu virtuozitate ansamblul şi fiecare personaj este admirabil realizat. Galeria oamenilor de ştiinţă, ale căror modele sînt contemporanii noştri, se reconstituie cu o autenticitate remarcabilă. Acest spectacol merge pe linia marilor realizări ale lui Jean Vilar, înscriindu-se consecvent pe linia convingerilor sale etice.

După Camus, Ionescu: Ciuma

Ca şi *Rinocerii* şi *Pietonul aerului,* ultima piesă a lui Eugen Ionescu — *Foamea şi setea* — a fost jucată în premieră mondială la Düsseldorf. Întrebat de ce oraşul renan se bucură de acest privilegiu, Ionescu răspunde cu o aluzie maliţioasă la mereu discutatele proiecte de integrare vest-europeană: „Europa e doar o singură ţară, nu?“ Apoi adaugă: „Sînt mai operativi. Un dramaturg vrea să fie jucat cît mai repede, piesa lui e a aceluia care o pune în scenă cel dintîi. Am terminat *Foamea şi setea* în august, am dat-o în septembrie lui Jean-Louis Barrault, în octombrie, teatrului din Düsseldorf, care a pus-o imediat în repetiţie...“

Cu acelaşi prilej, dramaturgul a fost chestionat în legătură cu proiectele lui de viitor. Scriitorul, „care lucrează patru luni pe an şi restul timpului «suferă că nu scrie» — relatează săptămînalul francez „L'Express“ —, îşi descoperă cu îngrijorare, de la *Regele e pe moarte* încoace, o tendinţă de a lua lucrurile în serios. El bănuie că ficatul lui n-ar fi străin de această înclinaţie“. În momentul de faţă, îşi propune să scrie o *Ciumă* (după *Ciumă la Londra* de Daniel de Foe, care l-a inspirat şi pe Camus).

În noua sa operă, „se va muri pe capete“, declară Ionescu, radios. „Va fi nostim de tot, piesa cea mai umoristică pe care am scris-o vreodată“.

O carte despre dramaturgia americană contemporană

În editura pariziană Seghers a apărut *Panorama teatrului american* de prof. Léonie Villard, de la Universitatea din Lyon.

Specialistă cunoscută, autoarea examinează dramaturgia americană din 1919 şi pînă în zilele noastre, susţinînd că această literatură are drept coordonate fundamentale *realul* şi *actualul.* Primii recenzenţi ai lucrării observă că teza autoarei îşi găseşte o mai deplină ilustrare în perioada 1919—1945, cînd operele cele mai importante urmăresc îndeaproape aspecte ale realităţii istorice şi sociale (primul război mondial, criza economică, al doilea război mondial, raporturile dintre puterea banului şi puterea politică, reflectarea contextului social în viaţa cotidiană etc.), decît în literatura dramatică a ultimilor 20 de ani. Într-adevăr, în afară de o piesă ca *Vrăjitoarele din Salem* şi de alte cîteva de mai redusă notorietate, opera lui Tennessee Williams, de pildă, şi chiar a unui Arthur Miller se desfăşoară numai parţial şi deseori foarte indirect pe coordonatele despre care vorbeşte Léonie Villard. Cît despre aşa-numitul teatru al absurdului, reprezentat în S.U.A. de Edward Albee, Arthur Kopit, Jack Gelber, unul dintre recenzenţi notează că opera lor „nu păstrează cu realul şi actualul decît legături simbolice — şi încă trebuie să le cauţi bine, dacă vrei să le vezi“.

TEATRUL „LUCIA STURDZA BULANDRA"

prezintă în premieră

în sala din Bd. Schitu Măgureanu nr. 1 (Podul Izvor)

„NIMIC NU SE PIERDE, DRAGUL MEU"

piesă în trei acte de IONEL HRISTEA

cu:

Clody Bertola, Septimiu Sever, V. Ronea, artiști emeriți, **Lucia Mara, George Oancea, George Carabin**

Regia: *George Carabin*

Decor: *Paul Bortnovschi*
artist emerit

Costume: *Doris Jurgea*

Ilustrația muzicală: *Lucian Ionescu*

în sala STUDIO din str. Al. Sahia Nr. 76 A. (Grădina Icoanei)

„INTRIGĂ ȘI IUBIRE"

piesă în cinci acte (nouă tablouri) de FRIEDRICH SCHILLER

cu:

Ștefan Ciubotărașu, artist al poporului, **Ileana Predescu, Gheorghe Aurelian,** artiști emeriți, **Puiu Hulubei, Anca Verești, Mihaela Juvara, Aurelia Sorescu, Aurora Șotropa, Emmerich Schäffer, Vasile Florescu, Ileana Mîndrilă, Maria Pricop, Jean Reder** și alții

Regia: *Dan Nasta,*
artist emerit

Decor: *Liviu Ciulei,*
artist emerit

Costume: *Ovidiu Bubulac*

În pregătire:

„PROȘTII SUB CLAR DE LUNĂ" de Teodor Mazilu

„NU SÎNT TURNUL EIFFEL" de Ecaterina Oproiu

„CANIOTA" de Eugène Labiche

„UN TRAMVAI NUMIT DORINȚĂ" de Tennessee Williams

DIRECȚIA GENERALĂ
A COMERȚULUI DE PRODUSE
METALO-CHIMICE

DIN
MINISTERUL
COMERȚULUI
INTERIOR

PENTRU OCHI
Sanda
Sanda
DEMACHIANT
PENTRU
OCHI

Sanda

DEMACHIANT
PENTRU OCHI

Roua

LOȚIUNE PENTRU
ÎNVIORAREA OCHILOR

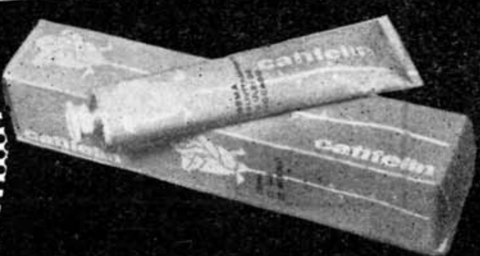
Roua
PENTRU
INVIORAREA
OCHILOR
PENTRU
INVIORAREA
OCHILOR

NECTIN

CREMĂ CU
LĂPTIȘOR
DE MATCĂ

catifelin

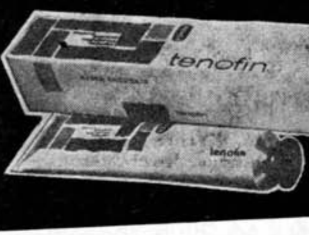
CREMĂ CU
ULEI DE
AVOCADO


catifelin
catifelin
catifelin

www.c

VĂ OFERĂ
NOI PRODUSE
COSMETICE

MCI
DGCMC


tenofin
tenofin

tenofin

masca emolientă și astringentă

ANCA

CREMĂ ANTIRID

CREMA ANTIRID
ANCA
CREMA ANTIRID
ANCA

MASCA DE FRUMUSEȚE
masca de frumusețe
TENOFIN
TENOFIN masca de frumusețe

TENOFIN

mască de frumusețe

TONIC PENTRU PĂR
tonichinin
cu chinină
TONICHININ
tonic cu chinină pentru păr

TONICHININ

TONIC PENTRU PĂR

TEATRUL „BARBU DELAVRANCEA“

Şoseaua Ştefan cel Mare nr. 34 – tel. 12.94.43

prezintă:

ŞCOALA NEVESTELOR

de MOLIÈRE, traducere de G. GESTICONE

În distribuţie: **Dimitrie Dunea, Victoria Dinu, Doru Atanasiu, Marius Marinescu, Ica Molin, Eugen Petrescu, Voicu Jorj, George Costin, Niki Rădulescu, Aurel Tunsoiu, Ştefania Georgescu**

Regia: ION SIMIONESCU *Decor:* Arh. VLADIMIR POPOV
Muzica: ŞTEFAN MANGOIANU *Costume:* Arh. IGOR SKAKUN

STĂPÎNUL APELOR

de CONSTANTIN PASTOR

În distribuţie: **Toma Dimitriu** – artist emerit (de la Teatrul Naţional din Bucureşti), **Ana Dornescu, Dorina Lazăr, Alexandra Polizu, Cornel Gîrbea, Dumitru Fedoreac, Ion Niciu, Constantin Răşchitor, Dominic Stanca, Aurel Tunsoiu, Gheorghe Mihalache, Vasile Ichim, Mihai Marsellos, Cornel Nicolescu, Costin Prişcoveanu, Costin Popescu, Valentin Grecea**

Regia: DINU CERNESCU *Scenografia:* Arh. VLADIMIR POPOV

POVESTE DE IARNĂ

de SHAKESPEARE, traducere de ION VINEA

În distribuţie: **Cornel Gîrbea, Angela Macri, Victoria Dinu, Mihai Pălădescu, Rodica Popescu, Voicu Jorj, Ion Niciu, Constantin Răşchitor, Dimitrie Dunea, Eugen Petrescu, Marius Marinescu, Dorina Lazăr, Anda Caropol, Dumitru Fedoreac, Ica Molin, Aurel Tunsoiu, Cornel Nicolescu, Vasile Dinescu, Constantin Florescu**

Regia: GEORGE TEODORESCU *Decor:* PAUL BORTNOVSCHI
Muzica: PASCAL BENTOIU *Costume:* OVIDIU BUBULAC

Viitoarele premiere

NOAPTEA LA DRUMUL MARE de RENATO LELLI

În distribuţie: **Sandu Rădulescu** (artist emerit), **Angela Macri, Voicu Jorj, Eugen Petrescu**

Regia: ION SIMIONESCU *Scenografia:* Arh. VLADIMIR POPOV
Muzica: ŞTEFAN MANGOIANU

PÎNĂ LA CER FĂRĂ SCARĂ de COMAN ŞOVA

Regia: ION SIMIONESCU *Scenografia:* Arh. VLADIMIR POPOV

AMPHITRION de PLAUT

Regia: DINU CERNESCU

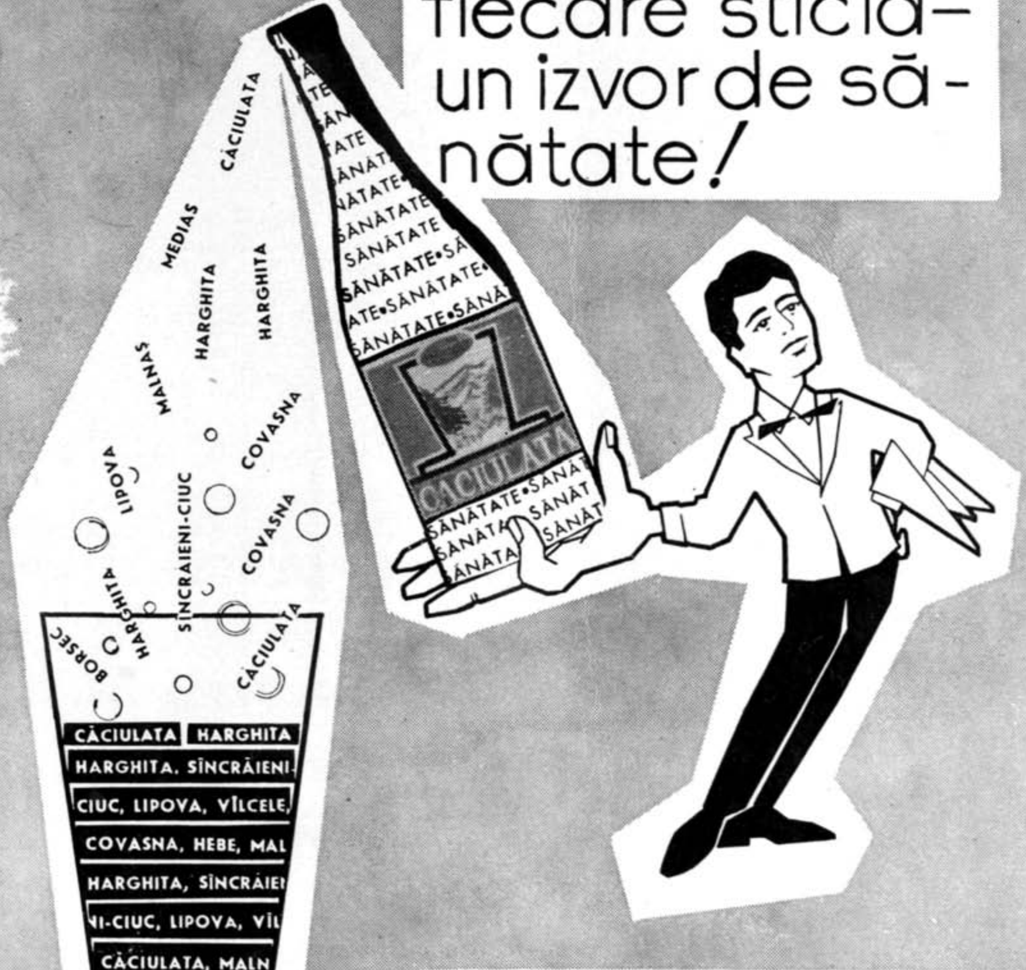
ANTON PANN de LUCIAN BLAGA

TRANDAFIRI ROŞII PENTRU MINE de SEAN O'CASEY

61
BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

ape minerale

fiecare sticlă — un izvor de sănătate!



CĂCIULATA
MEDIAȘ
HARGHITA
HARGHITA
MALNAȘ
COVASNA
LIPOVA
SÎNCRAIENI-CIUC
COVASNA
BORSEC
HARGHITA
CĂCIULATA
SĂNĂTATE
CĂCIULATA
CĂCIULATA HARGHITA
HARGHITA, SÎNCRĂIENI-
CIUC, LIPOVA, VÎLCELE,
COVASNA, HEBE, MAL
HARGHITA, SÎNCRĂIE
NI-CIUC, LIPOVA, VÎL
CĂCIULATA, MALN
SÎNCRĂIENI-CIUC,

indicate pentru masă și pentru tratarea bolilor de nutriție — stomac, ficat, intestine

Lăsaţi ochii să vorbească, dar subliniaţi-le expresia folosind:

— fardul pentru gene „CONTUR";
— fardul pentru pleoape „SANDA";
— creio [illegible] ermatograf

Lei 7